Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales

Miguel Olmos Aguilera
Coordinador

1a. edición, 2016

Carretera escénica Tijuana-Ensenada km 18.5
San Antonio del Mar, 22560
Tijuana, Baja California, México
www.colef.mx

Coordinación editorial: Érika Moreno Páez
Formación y edición: DDO Producciones
Diseño de portada: DDO Producciones/Ruth Ramírez
Última lectura: Coordinación de Publicaciones de El Colef

Impreso en México / Printed in Mexico

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

MIGUEL OLMOS AGUILERA

> En un mundo donde el poder autoritario se mantiene por medio de una superior tecnología y donde se supone que una tecnología superior indica un monopolio del intelecto, es necesario mostrar que las fuentes reales de la tecnología y de toda cultura se hallan en el cuerpo humano y en la interacción cooperativa entre cuerpos humanos.
> Blacking (2006:176)

¿Por qué en los últimos años los pueblos indígenas han explorado nuevos géneros musicales? ¿Qué impulsa a las comunidades indígenas a reconfigurar su identidad estética en términos culturales? ¿Cuál ha sido el resultado de estas transformaciones musicales? En este libro se intentará responder a estas interrogantes y los procesos de cambio que han experimentado las músicas de tradición oral en diversas partes de México. En este afán, se analiza las músicas de los grupos indígenas de la frontera noroeste de México junto con las músicas de otros pueblos migrantes que, pese a no ser originarios de la región, por diversos motivos han tenido que dejar su territorio original para trasladarse a los estados del norte de México y a Estados Unidos.[1]

En los últimos 20 años, por razones diversas que se pretende analizar en este libro, los pueblos indígenas han incursionado en la música popular y en los géneros musicales relativamente recientes en su universo sonoro. Desde la cumbia, la chilena, el rock, el rap, la música tropical o el género ranchero, los pueblos indígenas del noroeste mexicano han volcado su interés por la música comercial, en un afán de buscar nuevas expresiones estéticas, pero también, paradójicamente, consolidar sus músicas de tradición

[1]La publicación de este libro no se habría llevado a cabo sin el financiamiento del Conacyt, a través del proyecto "El patrimonio cultural y la estética de las nuevas músicas indígenas y populares en la frontera Méx-USA", CB-2010-01 157942-H. Excepto el trabajo de Cecilia Alcántara, todos los participantes recibieron apoyos del proyecto para la realización de su investigación.

oral, lo mismo que sus creencias ancestrales con las que fusionan diversos géneros musicales de carácter comercial.[2]

En términos generales en México y América Latina, los músicos indígenas han abierto sus puertas a la modernidad y a recientes influencias de la música popular comercial mestiza urbana. De la misma manera, la sociedad mestiza nacional ha recuperado prácticas musicales indígenas, en muchos casos sin tomar conciencia de ello, o sin advertir las transformaciones de apreciación estética como parte de un carácter identitario que circula y se reproduce en nuestra concepción cultural mestiza. Estas prácticas, lejos de desestabilizar el sistema musical de los pueblos indígenas, logran muchas veces dialogar y reafirmar una identidad indígena, basada en el intercambio como estrategia de difusión para hacer visible o mejor dicho audible su cultura musical.[3]

Pese a que este estudio se concentró originalmente en la región noroeste de México, hemos abarcado otras partes del país como la Huasteca y un ejemplo de la región Mixteca Baja, en razón de que dichas regiones son representativas de importantes transformaciones musicales, generadas como parte del proceso migratorio que ya han sido parte fundamental de nuestras reflexiones, publicadas anteriormente en *Músicas migrantes* (Olmos, 2012). En ellas se analizó las transformaciones de las músicas de los pueblos indígenas como consecuencia de la movilidad de sus comunidades en donde las migraciones musicales reconfiguran también los sistemas musicales derivados de sus prácticas transnacionales.

En esta ocasión, el objetivo, además de conocer el cambio de significados musicales de las culturas en el recorrido migratorio, nos interesa analizar las transformaciones de la música local tradicional en su dimensión regional y nacional bajo una lógica global, como parte de un fenómeno estético impulsado entre varios pueblos indígenas desde los años ochenta del siglo pasado, y que estimuló nuevas creaciones en sus universos sonoros.

La transformación musical en el contexto cognitivo local de las culturas

[2]Conviene aclarar que ninguna cultura musical es inmutable ni escapa a las influencias de otras culturas que afectan aspectos estructurales en su estética. Lo que llamamos música de las sociedades tradicionales, trátese del mariachi wixarica o una oración chamánica mazateca, por más alejada que se encuentre esta última de la geografía urbana, posee múltiples mestizajes internos que se han desarrollado mediante la influencia, contacto o conquista entre diversas culturas. Por consiguiente, así como no hay estados puros de la música de las sociedades tradicionales, tampoco existen procesos del mestizaje moderno que no posean elementos arquetípicos de una o de diversas culturas.

[3]No se trata de que un objeto cultural persista *ad libitum*, la persistencia cultural no existe en sí misma, sino que ésta se produce bajo un conjunto de formas lógicas de una dinámica cultural que no es mejor ni peor, sino diferente a las sociedades que sufren vertiginosos cambios.

de tradición oral es un fenómeno complejo entre otras cosas porque en él intervienen factores culturales simbólicos internos y externos que actúan sobre los sistemas musicales indígenas, en donde actualmente las nuevas tecnologías han ocupado un lugar preponderante. Teóricos como Yúdice (2007), en su libro *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, analizó las transformaciones y fusiones de músicas que han invadido los mercados. Sin embargo, en el campo popular, donde las culturas indígenas poseen una comunicación basada fuertemente en una tradición oral y que en la última década han incorporado a su cultura la internet con servicios como YouTube o como la telefonía móvil con WhatsApp, es muy distinto a la influencia que ejercen estas culturas sobre las culturas musicales urbanas a las cuales se refiere tanto García Canclini (1990) como Yúdice (2007). En ese sentido, y como se podrá constatar en la mayoría de los trabajos que componen este libro, es posible argumentar que los fenómenos locales o el "contagio" de lo local en el comercio de las músicas del mundo no se explica solamente por las dinámicas transnacionales o urbanas del mercado, sino por las relaciones económicas estéticas y culturales en el ámbito interregional o interlocal.

El ejemplo que aparece en la obra de Yúdice, a propósito de la pieza grabada por el etnomusicólogo Hugo Zemp en las islas Salomón, y que posteriormente es utilizada por otros intérpretes para usos comerciales, constituye efectivamente un ejemplo del recorrido mercadotécnico y de las representaciones de un objeto musical de una cultura de tradición oral, desde su creación hasta la difusión de su música por la marca de sodas más famosa del mundo. No obstante, hay miles de ejemplos en la historia reciente del siglo XX, en el que las ganancias del comercio de la música de tradición oral no sólo no llegan a sus creadores originales, sino que como se ha analizado en otra parte dichos objetos, pese a tener un componente arquetípico, se convierten en objetos estereotipados, en los que poco importa quién los haya soñado y creado. Así, las sociedades que se apropian mediáticamente de dicho objeto musical o ritual –cualquiera que éste sea– son susceptibles de transformarlo para el goce intenso de su cultura, en este caso la cultura urbana comercial (Olmos, 2011).

Las músicas tradicionales que entran en el circuito mercadotécnico poseen múltiples representaciones, así como una carga simbólica que da cuenta del recorrido que dicho objeto ha realizado tanto a través de su historia como de los imaginarios que lo han integrado a una cultura comercial específica.

Ahora bien, tanto la antropología como la etnomusicología se han especializado en el análisis del recorrido del objeto musical de dichos objetos, muchos de ellos teniendo el ritual y la cultura de origen como contexto. Es necesario continuar el análisis de estas músicas más allá del uso interno, y cómo las expresiones musicales que salieron de forma mediática afectan el sistema musical originario al incorporarse con la carga simbólica externa al repertorio tradicional o popular, como el caso de "La cumbia cusinela" de El Venado Azul wixarica.

Al proceso de cambio de sentido cultural se le ha denominado de muchas formas en antropología. Inicialmente los etnólogos se referían a dicho fenómeno como sincretismo, en el que prevalecía la unión ingenua entre dos culturas. Este concepto aseptizado no daba cuenta en el fondo de los conflictos y contradicciones que se generaron en el proceso de la unión cultural y muchas veces se sometió el análisis al logro estético expresado en la producción artística generada por este fenómeno de unión cultural; por ejemplo, las obras musicales o pictóricas barrocas producidas en Mesoamérica durante los años de conquista, antes del México independiente.

Otras de las formas de analizar el choque cultural en antropología es pensar que las transformaciones generadas en el enfrentamiento de los sistemas culturales son producidas como un fenómeno de aculturación, y que en general se produce mediante procesos violentos de apropiación cultural, en donde prevalece el genocidio y la imposición de una cultura sobre otra; es el modelo de conquista, tal como se observa con las culturas indígenas en Estados Unidos. Otra forma de tratar el problema es lo que Fernando Ortiz (2002) denominó como transculturación; es decir, el fenómeno propio del intercambio complementario de bienes culturales.[4]

La otra manera de llamar a este proceso de fusión cultural es desde luego el mestizaje y conquista de los objetos culturales y a la cual se adscribe el presente estudio. Dicho proceso comprende la apropiación de"los objetos exóticos indígenas" que fueron fusionados con la cultura artística dominante. Este fenómeno se prolongó durante todo el proceso de colonización en toda América Latina inclusive después de las luchas de independencia. No obstante, dicho proceso de mestizaje, si bien fue utilizado inicialmente para constatar la mezcla racial, posteriormente fue empleado para denominar las

[4]El análisis de las industrias culturales vinculadas con el mercado de la cultura también se ha sumado a este estudio.

formas de cultura que sobrevivían a la conquista e inclusive renacían bajo un formato estético que el conquistador reconocía como valioso, pese a ser obtenido como resultado de una dominación asociada con actos violentos de conversión y conquista espiritual, en donde el colonialismo musical interno también formó parte de este proceso. Como consecuencia de lo anterior es posible señalar que no hay fusión inocente, y que toda mezcla cultural tiene un sentido político de trasfondo.

Sin embargo, en el afán de no cerrar la puerta por completo, y aunque para muchos estudiosos pareciera una tautología, es necesario recuperar el espíritu creativo de todos estos procesos, tal como lo señala Martin: "Hay que abandonar la idea de que las mezclas y los mestizajes producen necesariamente bastardos o empobrecimiento culturales; es necesario reconocer que son fuentes de 'dinámicas fundamentales' que se despliegan en zonas extrañas y ponen en práctica procedimientos inéditos susceptibles de engendrar la creación" (citado en Gruzisnski, 1999:54-241).

Ahora bien, no hay que confundir los mestizajes musicales de las culturas indígenas con la *world music* o lo que se ha llamado las hibridaciones musicales. En ese orden de ideas, García Canclini destaca: "Cualquiera de nosotros tiene en su casa discos y casetes en que se combina música clásica y jazz, folclor, tango, salsa, incluyendo a compositores como Piazzolla, Caetano Veloso y Rubén Blades, que fusionaron estos géneros cruzando en sus obras tradiciones cultas y populares" (García Canclini, 1990:14, citado por Di Paola, 2009). El análisis que García Canclini realiza sobre la fusión y mezclas musicales, desde nuestra perspectiva, está enfocado principalmente a las culturas urbanas al igual que Yúdice (2007) y, sobre todo, a las repercusiones que las músicas populares tienen sobre las llamadas músicas cultas, pero no lo desarrollan en sentido contrario; es decir, las influencias de las músicas cultas sobre las músicas de las sociedades tradicionales.

A pesar de que la *world music* ha puesto en escena a la música popular, inclusive indígena o autóctona de tradición oral, la articulación de su análisis se restringe a los intereses del mercado en donde surgió precisamente este concepto, y sus efectos en las sociedades urbanas mediante el desarrollo de las industrias culturales ligadas con la *world music*. Dicho de otra forma, el análisis de las estéticas, que a menudo tratan los estudios de mezcla cultural, da por sentado que lo primordial de sus interpretaciones o producciones artísticas es el contenido estético dirigido a la población urbana y mestiza que

no posee una filiación étnica explícita. Hay varios casos que ejemplifican esta aseveración. Uno de los ejemplos emblemáticos de la producción discográfica es el multicitado disco de Peter Gabriel y el otro de Paul Simon.[5] Ambos fueron acogidos ferozmente, entre otras cosas por asociarlo con un contenido progresista que incorporó a sus interpretaciones musicales contenidos étnicos, que además impulsaron, en el caso de Peter Gabriel, la industria y el sello discográfico dedicado a la *world music* o *musique du monde* en la denominación francófona.

Mientras que unos celebraron las fusiones y el enriquecimiento musical en la escena mediática, al adjudicarle una dimensión estética desconocida en el mercado, y no obstante la mediación de jugosos capitales, otros las maldijeron desde sus inicios, y no sin razón, al desvirtuar un sentido estético muchas veces asociado con prácticas religiosas que poco tienen que ver con el mercado sonoro del mundo occidental.

Me permito evocar una experiencia en el año 2000, durante el congreso sobre el corrido, organizado por Guillermo Hernández de la Universidad de California. En esos congresos, que convocaron durante años a los estudiosos del género, tuve el gusto de conocer a la etnomusicóloga Henrietta Yurchenco. Fue en una de las reuniones posteriores al encuentro en donde la recuerdo haberse expresado vehementemente contra la *world music* y el daño que provocaba tanto a las comunidades indígenas como a la etnomusicología en su conjunto. Ahora entiendo lo que Yurchenco expresaba en ese entonces. Desde luego, el fenómeno mercantil de la música transnacional indígena es un objeto que merece ser estudiado, pero no se puede suponer que en un afán de tener un mundo conectado e inmerso en la mundialización tecnológica dichas conexiones o mestizajes musicales posean una interfase de inocencia. Tal como lo han señalado muchos teóricos como Marc Augé, la era digital es para aprovecharse de ella, pero hay que tener bien claro que en el circuito digital hay grupos que reciben la información y la influencia de la misma en condiciones muy desfavorables, como para evaluar la calidad de los intercambios culturales que realizan (Arana, 2005).

Algunos trabajos, como el capítulo de De la Mora, sobre la música del grupo El Venado Azul y su inclusión en el mercado, lo mismo que el de Gon-

[5]"The rhythm of the heat", de Peter Gabriel, 1982, en <https://www.youtube.com/watch?v=-JI6p_xR-1zk>, consultado el 1 de junio de 2016, y "Ownship jive", de Paul Simon, 1986, en <https://www.youtube.com/watch?v=JeO0CJqjsgU&list=PL1Rse_MfhxenM93JSmAoQNbvvAZhBhD1w>, consultado el 1 de junio de 2016.

zález sobre las bandas de aliento, o el de Alcántara sobre Los Tigres del Norte, ventilan de alguna forma la participación comercial de estos grupos, cuando inicialmente tuvieron en sus inicios un mercado local o cuando mucho regional. El análisis de las lógicas mercantiles de las llamadas "hibridaciones musicales", que destaca las mezclas étnicas recuperadas y explotadas por el mundo occidental, ocupa un lugar complementario en nuestra investigación. Lo que interesa de manera primordial son los mestizajes regionales de lo global hacia lo local, en donde se analice y explique el modo cómo se piensa la música global en las comunidades indígenas, en la cuales los indígenas son los actores principales, y son ellos mismos los que deciden el rumbo de sus estéticas musicales y no a la inversa. En términos de Blacking (1995), sería necesario conocer cómo se produce el orden sonoro de una cultura musical y cómo éste se transforma desde la concepción misma de su cultura musical establecida, en la que aparecen normados inconscientemente de una u otra forma los procesos de cambio.

El impacto estético de las músicas de las poblaciones de las grandes urbes se mueve en terrenos muy distintos al que atraviesan las poblaciones indígenas que nos involucran. En este sentido, hay que considerar que las generaciones de principios del siglo XXI experimentan un encuentro muy distinto con la tecnología, al que tuvieron las generaciones que no estuvieron expuestas durante su adolescencia a los avances tecnológicos como la internet, los archivos de imagen, los archivos mp3 o los mensajes instantáneos. Por consiguiente, el acto artístico y musical contemporáneo se ha transformado forzosamente.

El hecho más importante en la historia de la tecnología fue sin lugar a dudas la reproducibilidad del hecho musical, pues si bien la participación tecnológica en la música occidental estaba mediada por un intento de negar las variaciones favorecidas, preferentemente en las músicas de las sociedades tradicionales, estas últimas lo que buscan en realidad es que el evento musical nunca se reproduzca del mismo modo. Contrariamente a la manera como se reproduce la obra de arte en la era de la reproducibilidad tecnológica, la música ritual indígena involucra un protocolo particular, donde la colectividad concibe el acto musical establecido plenamente sobre un tiempo sagrado teniendo como escena el ritual y la fiesta. Aun cuando los discos ya existían desde principios del siglo XX, la música ritual sólo fue escuchada por los especialistas y rara vez se escuchó fuera de los espacios rituales. No fue sino hasta la década de 1970, con las grabaciones y creaciones de fonotecas

especializadas, que se realizaron las grabaciones de música étnica de manera sistematizada. Pero no es hasta la década de 1980 que en México las grabaciones de música popular comercial derivadas de participaciones indígenas cobraron particular importancia, debido entre otras cosas al auge de la música popular y a la multiplicación de agrupaciones musicales que se sirvieron de las nuevas tecnologías para difundir su música. Esta música, que antes era popular y estaba restringida a la expresión en comunidades indígenas, ahora se tornaba comercial, pese a seguir consumida en un mercado regional interno. De esta forma, era posible hablar de un arte musical tradicional, que a pesar de reproducirse fuera del contexto religioso ritual, a veces podía formar parte del mismo, tal como se analiza en el capítulo de la música yaqui.[6]

En este escenario, habría que situar las diferentes concepciones de lo tradicional tanto por los investigadores como por los sujetos de estudio; pues si bien en términos teóricos se puede definir la música tradicional asociada con las sociedades y culturas donde se realizan cambios paulatinos (en contraposición con lo moderno o lo posmoderno), para muchas comunidades migrantes del sur de México no existe un corte tajante entre la música de las sociedades tradicionales y la música de la modernidad como producto de la industria cultural, tal como lo deja ver en este volumen García y Luengas en su investigación sobre la música mixteca. Por su parte, en el noroeste del país, como antes se señaló para el caso de los yaquis de Sonora o de los pai pai de Baja California, la fusión musical es distinta a lo que se presenta en el sur, ya que en el norte, en los casos que estudiamos, sí existe un límite bien establecido entre la música comercial y la música ritual de tradición oral.

Por otra parte, en la historia de la etnología su objeto se ha definido como el estudio de las sociedades de tradición oral. Al parecer este concepto ha sido muchas veces mal entendido, sobre todo cuando se aplica en oposición a las sociedades modernas, en donde a decir de algunos estudiosos los cambios se presentan más como una hibridación de elementos de culturas dispares. Estos procesos de hibridación, señalados anteriormente y a los que preferimos llamar mestizajes, arrojan información importante para analizar la recepción de los valores culturales dentro de las culturas urbanas, pero no analizan a fondo el mecanismo cognitivo puesto en marcha por la tradición oral influidos por los procesos de comunicación y producción cultural urbana. No obstante, si con-

[6]Esta realidad se reconfigura día con día y actualmente las nuevas propuestas de música popular tropical de la región yaqui no poseen nexo explícito con los espacios rituales ancestrales.

tinuamos nuestra oposición maniquea sobre las sociedades de tradición oral y las sociedades con tradición escrita, podemos percatarnos que la forma de organizar el mundo a través del pensamiento es muy diferente en una y otra. En las sociedades de tradición escrita la linealidad de la escritura como herramienta es fundamental, mientras que en las sociedades de tradición oral la organización del pensamiento a través del mito y la recreación del mundo mediante el ritual continúa siendo un patrón en muchas sociedades (Caillois, 1984:11-129).

La intención estética de la cultura musical si bien nunca será posible trasladarla a la escena del concierto occidental es posible acercar los elementos para comprenderla y hasta disfrutarla. Así, en el campo mediático este problema se hace más complejo porque la internet provee la intención de vivir y compartir el momento pero esto es una ilusión. Para las sociedades tradicionales conocer el mundo a través de la palabra, y vivirlo ahora mediante la internet, es confrontar campos imaginarios diferentes que a pesar de caminar en caminos opuestos generan en el mejor de los casos propuestas estéticas y musicales como nunca se había visto en la historia del mestizaje.

Con todo, nuestro interés en esta publicación no es delimitar lo tradicional o lo moderno; nuestra intención es conocer los puentes que genera el mestizaje entre la integración y la fusión de ambos sistemas. Habría que hacerse la pregunta hasta qué punto el concepto de modernidad es aplicable, primero a la cognición de las comunidades en donde se trabaja, y en segundo, si lo que entendemos los investigadores por modernidad se produce en las pueblos indígenas a los que atañe esta investigación.

Si bien se conoce que la sobremodernidad avasallante ha generado mitos diversos en la historia de la civilización occidental, esta cultura sobremoderna ha sobrevivido gracias a las ficciones de alteridad construidas por las supuestas diferencias culturales con otros pueblos. De tal suerte, es recurrente escuchar que los pueblos indígenas han sido integrados, o en el mejor de los casos, o influenciados por la modernidad en el sentido de estar forzados a entrar a un nuevo modo de vida integrado a la lógica de producción capitalista, teniendo como causa el desarrollo de las tecnologías producidas en el mundo globalizado. El problema no es que dichos pueblos estén o no incorporados a la pretendida modernidad, sino cómo la utilizan para su reproducción cultural. Esto es lo que se analiza en los diversos capítulos que componen este libro.

Se cuenta con ejemplos que demuestran que cada pueblo indígena pone en marcha un dispositivo de integración de la cultura mestiza con la que inte-

ractúa. Cada grupo establece los nexos con el mundo "urbano" y moderno de acuerdo con sus necesidades culturales, y la música es un instrumento para establecer dichos puentes. Sin embargo, hay que recordar que la situación de cada pueblo es diferente. Están los pueblos en donde la tradición oral ha pasado a segundo plano, o se encuentran en una lucha constante contra un proceso hegemónico de integración forzada a una supuesta modernidad nacional y global. El asunto no es banal; así como existen sociedades indígenas cuyo régimen de comunicación ha sido transformado de forma abrumadora por los procesos de modernidad externa, hoy también muchas sociedades, pese a integrarse a violentos procesos de cambio en donde intervienen fenómenos como la migración, continúan su régimen de vida cultural a través de la tradición oral aun siendo multisituadas, transculturales, transnacionales, binacionales o multiculturales.

Por otro lado, la modernidad en tanto categoría cognoscitiva de la sociedad del conocimiento actúa de manera decisiva en este proceso al que hemos llamado el mestizaje musical contemporáneo. Así, dicha modernidad musical evocada en el estudio de la música de las sociedades indígenas se refiere, ante todo, a las formas de integración al mito cosmopolita transnacional, urbano, capitalista y multicultural y a menudo es visto inclusive como algo positivo. Pese a todo, los pueblos indígenas marginados de la sociedad nacional y de la pretensiosa modernidad han creado estrategias de integración y de intercambios que forman parte de su saber/hacer cultural para adaptarse a los mercados nacionales y a las necesidades mundiales de la fuerza de trabajo; ejemplos de esta estrategia son las sociedades indígenas transnacionales, donde destacan los pueblos mixteco, nahua, maya y otomí, entre muchos otros.

Hay que tomar en cuenta que este quehacer de integración se establece desde niveles de desigualdad altamente marcados por las hegemonías económicas e ideológicas, cuyo fin último es la integración económica a procesos abiertos de circulación del capital, donde las culturas locales poco o nada saben al respecto, pese a estar integradas en uno de los engranes del mecanismo. En este contexto, las sociedades indígenas no sólo se ven adscritas a procesos capitalistas de producción de mercancías musicales, sino que se ven afectadas por la creación de programas gubernamentales que estimulan las nuevas creaciones indígenas y las "nuevas rolas". Dichos programas, si bien han estimulado la creación indígena tomando elementos de las músicas externas como el jazz, el rap o el rock, también producen música a la medida de

lo que la institución pretende difundir hacia las audiencias urbanas. Esta aseveración tiene varios matices, y depende del consenso que tengan las nuevas creaciones musicales al interior de sus comunidades. En la investigación de Caballero y Reyes sobre el rock concáac, se constata con un alto grado de aceptación al interior de su comunidad. Así mismo, está la música mixteca, cuya interpretación con teclado electrónico de las piezas chilenas llamada también "música alegre" *yandaavi*, es visto con mucho agrado en toda la región mixteca. Por otro lado, encontramos los ejemplos de las creaciones de la música wixarica, en la que las nuevas creaciones comerciales deben forzosamente pasar un recorrido ritual para ser expuestas en el mercado; contrariamente en el caso yaqui, guarijío o pima analizado por Oseguera, se caracteriza por marcar una frontera entre la música ritual y los géneros explícitamente comerciales.

Estamos bien conscientes que al estudiar el fenómeno de fusión musical de la música indígena se está fomentando y estimulando las nuevas creaciones desde el universo sonoro mestizo, pues si un efecto real tienen estas fusiones es la complacencia del universo sonoro urbano, generalmente tonal, sobre el sistema indígena caracterizado en el caso de los yoreme, pai pai y wixarica, por la existencia de músicas no temperadas sobre todo en su repertorio ritual. Por consecuencia, en algunos casos de la música de las sociedades tradicionales, el sistema musical indígena "se forzó" para acercarlo a la sonoridad urbana, pero nunca a la inversa de la música ritual a la música urbana, cuya voluntad de escucha implicaría en términos generales un esfuerzo estético importante por parte de la población urbana.

El régimen tradicional y moderno ha sido tocado por fenómenos que han complejizado el análisis. En definitiva, difícilmente se pensaría la cultura indígena musical popular en un país como México sin la intervención y la anuencia del Estado. Para que las sociedades cambien y transformen sus hábitos musicales y modelos culturales a los que nos referimos se necesita una participación activa del Estado a través de sus instituciones, produciendo festivales, grabaciones, radio, televisión, películas, etcétera. Los cambios musicales serían impensables, si no se entiende la política cultural generada hacia las comunidades indígenas a través de lo que ahora tenemos como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), Dirección General de Culturas Populares, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y otras instituciones académicas interesadas en la cultura popular e indígena. Cada una de estas instituciones, si bien ha llevado recursos para el

desarrollo de proyectos comunitarios, también ha llevado un posicionamiento sobre la censura y promoción de ciertas prácticas musicales al interior de las poblaciones indígenas.

Referencias

Arana, Patricio, 2005, "Marc Auge: 'Hay que amar la tecnología y saber controlarla'", *La Nación*, en sección "Cultura", Argentina, en <http://www.lanacion.com.ar/714868-marc-auge-hay-que-amar-la-tecnologia-y-saber-controlarla>, consultado el 30 de mayo de 2016.

Blacking, John, 1995, *Music, Culture and Experience*, Chicago, University of Chicago Press.

Blacking, John, 2006, *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza Editorial.

Caillois, Roger, 1984, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE.

Di Paola, Modesta, 2009, "Un proceso de mezclas y mestizajes", en Interactive: A Platform for Contemporary Art and Thought, en <http://interactive.org/2009/07/world-music/#sdfootnote3anc>, consultado el 30 de mayo de 2016.

Gabriel, Peter [disco compacto], 1982, *Security*, producido por David Lord y Peter Gabriel, Geffen Records EE. UU. (Carsima, Reino Unido).

García Canclini, Néstor, 1990, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, p. 14.

Gruzinski, Serge, 1999, *La pensée métisse*, París, Éditions Fayard, p. 345.

Guibert, Gérôme [publicación digital], 2012, "Emmanuelle Olivier, dir.: Musiques au monde. La tradition au prisme de la création", *Cahiers d'ethnomusicologie*, en <http://ethnomusicologie.revues.org/2211>, consultado el 6 de abril de 2016.

Mitchell, Tony, 1996, *Popular Music and Local Identity*, Londres y Nueva York, Leicester University Press, p. 118.

Olmos Aguilera, Miguel, 2011, "La percepción estética del sacrificio ritual", en *El chivo encantado. Estética del arte indígena en el noroeste de México*, México, FORCA/El Colef, pp. 391-407.

OLMOS AGUILERA, Miguel, 2012, *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, México, El Colef/Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma de Nuevo León/Bonilla Artigas.

ORTIZ, Fernando, 2002, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Madrid, Cátedra.

SIMON, Paul [disco compacto], 1986, *Graceland*, producido por Paul Simon y Roy Halee Estados Unidos, Warner Bros. Records.

YÚDICE, George, 2007, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa.

RESONANCIAS LOCALES: SONIDOS DE LA MIGRACIÓN EN LA HUASTECA POTOSINA

Gonzalo Camacho

Introducción

La diversidad incesante y dilatada de las prácticas musicales, propias de las clases subalternas, abre campos inéditos para la investigación musical. Rugosidad sonora, pliegues sobre pliegues que se extienden, se retraen, aumentan, disminuyen, dependiendo de los procesos histórico-sociales y de su particular ubicación geográfica. Diversidad que se rehúsa a ser encasillada en conceptos unívocos, en taxonomías finiquitadas, en categorías cerradas tales como música folclórica, tradicional, indígena, popular. Categorías que se vuelven inoperables desde una perspectiva analítica rigurosa. Las delimitaciones que intentan definirlas se desvanecen ante una atenta indagación sobre sus propios contornos conceptuales: ¿dónde acaba lo tradicional, lo popular, lo folclórico, lo moderno? El carácter vivo de las prácticas musicales, su mudanceo constante, sus múltiples entrecruzamientos, son aspectos que muestran lo restringido y efímero de los límites conceptuales que buscan delimitar y circunscribir la diversidad musical de forma categórica y tajante. Siguiendo el rastro de la naturaleza dinámica de toda música, el presente texto es una aproximación al estudio de la diversidad musical desde una perspectiva procesual. Se parte del supuesto de que el intercambio dialógico de las prácticas musicales, entendidas como entidades semióticas (Lotman, 1996), suscita un sistema de transformaciones tendido sobre el tiempo y la geografía. Es un diálogo múltiple, una polifonía dialógica que, en el contexto del desarrollo y empleo de las innovaciones tecnológicas de la comunicación, produce un acelerado intercambio de información entre los diferentes sistemas musicales (Camacho, 2007). Se genera una semiosis activa promotora de la diversidad musical.

La diversidad forjada en el contacto entre culturas y sistemas musicales desborda incansablemente la dimensión étnica. La migración, las identidades juveniles emergentes, la asimetría y estratificación social, son algunos de los elementos que diversifican las prácticas musicales, aumentando esa rugosi-

dad moldeada en la marginalidad de lo subalterno, en sus desniveles, en su heterogeneidad (Cirese, 2005); configuración de una diversidad proclive a unificarse, de una unidad destinada a diversificarse.

En el nuevo orden mundial del neoliberalismo, marcado por la globalización, las prácticas musicales se caracterizan por la celeridad y masividad de su producción, circulación y consumo, además del papel central que juegan las innovaciones tecnológicas en dichos procesos (Ochoa, 2003; Yúdice, 2007). Si bien éste es un supuesto de partida, es insuficiente por sí solo para comprender las especificidades generadas en los ámbitos locales, en donde las condiciones son diversas y los procesos económicos, sociales, históricos y culturales adquieren particular concreción (Appadurai, 2001; Friedman, 2001). Desde esta perspectiva, es fundamental plantear una problemática que permita insertar los estudios de caso en una discusión teórica con la finalidad de enriquecerla. El estudio de lo general y lo particular debe inscribirse en una relación dialógica que permita pensar y repensar la realidad desde el diálogo mismo. Es importante no perder de vista que los dos niveles son parte de un mismo proceso: lo particular adquiere sentido en lo general y viceversa. Así, el presente texto surge de la necesidad de aproximarse al estudio de la diversidad musical, a partir de un caso concreto que brinde datos empíricos para sustentar y extender las reflexiones, y dirigir nuestra praxis social.

En México se observa que las prácticas musicales denominadas "populares", alejadas de los núcleos urbanos, constituyen epicentros locales con lógicas alternativas de creación. Dichas prácticas tienden a tomar distancia de aquellas que las influyeron y determinaron en algún momento. Adquieren una dinámica propia, específica, desde la cual dialogan con otras prácticas. Son la resonancia local de la producción sonora global. Son músicas que generan un serpentear por territorios insólitos de creatividad, de producción simbólica, de formas musicales inusitadas que nos llevan de sorpresa en sorpresa. Expresiones artísticas que ensanchan los horizontes de expectativas sonoras y posibilidades en el emocionar; flujos acústicos que dejan oír la constante reubicación de las comunidades en los procesos de transformación social y cultural.

En la región huasteca, ubicada en el oriente de México, se advierte un conjunto de transformaciones en las prácticas musicales, caracterizadas por esa celeridad en la producción, circulación y consumo de las mismas. También se observa el aumento del uso de las innovaciones tecnológicas en dichas

prácticas. Por ejemplo, el empleo de sistemas de amplificación sonora, el marcado aumento de la venta de fonogramas en los mercados locales, el uso de la internet y de los teléfonos celulares, entre otros. Gracias a los recursos económicos obtenidos por los jóvenes migrantes en los lugares de destino, ellos son los principales consumidores de fonogramas y de las tecnologías que se ponen de "moda". Su permanencia en las grandes ciudades va modificando sus gustos, prácticas musicales y competencia como usuarios. Así, los jóvenes migrantes establecen redes de interacción con sus comunidades de origen, constituyéndose ellos mismos en agentes transformadores de las mismas. En consecuencia, y para los fines de este trabajo, se traza una correlación empírica entre los jóvenes migrantes, el empleo de las innovaciones tecnológicas y la diversificación de las prácticas musicales. Por esta razón, se propuso el estudio del impacto que tienen la migración y las innovaciones tecnológicas de la comunicación en las transformaciones del sistema musical en las comunidades nahuas de la región huasteca.

La investigación que sirvió de base para el presente texto se realizó en las comunidades nahuas circunscritas al municipio de Tamazunchale, en el estado de San Luis Potosí y en la ciudad de Monterrey. Se exploró las distintas estrategias que los grupos de jóvenes nahuas emplean para interactuar socialmente a partir de las prácticas musicales. Se consideran tres aspectos relacionados con la circunstancia y el contexto social de dichos grupos: la migración de la población juvenil de esta zona geográfica hacia la frontera norte de México, el empleo de soportes fonográficos y el uso de medios tecnológicos de comunicación electrónica. La indagación se centra en los jóvenes nahuas de la Huasteca, considerando que son ellos la principal población migrante y los usuarios más frecuentes de dicha tecnología.

Algunas de las preguntas que guiaron la investigación fueron las siguientes: ¿qué impacto tienen los soportes tecnológicos electrónicos de producción y reproducción musical en los espacios periféricos de México?, ¿qué impacto tienen dichos soportes entre los jóvenes nahuas de la Huasteca potosina? y ¿cuáles son las transformaciones que dichos soportes producen en el sistema musical de las comunidades nahuas de la Huasteca? Dada la complejidad de las preguntas y la imposibilidad de dar respuestas asertivas inmediatas, en el presente texto se hará una breve referencia a las transformaciones de las prácticas musicales en las comunidades nahuas de la Huasteca, y a la interacción de los jóvenes a través de la música empleando los nuevos soportes

tecnológicos de comunicación. En síntesis, se exploran tres fenómenos que están determinando transformaciones relevantes en el sistema musical de la región señalada:

a) La migración de la población juvenil de esta zona geográfica hacia el norte de México, en particular a Monterrey.
b) El mercado local de fonogramas en la zona de estudio.
c) La interacción de los jóvenes nahuas a partir de los soportes tecnológicos de comunicación.

Con la finalidad de evitar establecer límites a las prácticas musicales y superar una visión esencialista, el presente escrito recurre al concepto de sistema musical que he propuesto en trabajos anteriores:

> Por sistema musical entendemos un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad o por su similitud se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones performativas están dispuestos de acuerdo con ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales (Camacho, 2013:388).

Este punto de vista permite observar la dinamicidad del mismo sistema y sus transformaciones en el tiempo. Se considera que este abordaje particular aportará datos específicos para un estudio general de los sistemas musicales pensados como procesos inacabados.

La pesquisa se realizó a partir del diálogo con los jóvenes nahuas de la Huasteca potosina con el objetivo de aproximarse a las problemáticas sociales que viven, al emocionar que se pone en juego al estar lejos, al retorno al hogar que se vuelve cada vez más nebuloso (Schutz, 1964). La investigación se llevó a cabo desde la fascinación producida por la frescura del joven presto a volar y remontar cualquier cielo, por la pasión por vivir las relaciones amorosas atravesadas por la distancia y la ausencia. Las prácticas musicales son ventanas a través de las cuales atisbamos una dimensión de realidad, en ocasiones olvidada. Es un escuchar-mirar-sentir que toca nuestras fibras interiores. Es

encontrarnos y reconocernos mutuamente en la música. Emocionar compartido que desdibuja los límites de uno y otro, etnomusicología revertida sobre sí misma, desvanecida, diluida en las entrañas de lo humano.

Además de considerar las transformaciones de las prácticas musicales y sus contextos a partir del trabajo etnográfico, se exploraron los archivos de música que los jóvenes guardan en las tarjetas de memoria de sus celulares. Esta estrategia de trabajo permitió que los jóvenes participantes en la investigación se sintieran motivados a mostrar sus preferencias musicales y tener la oportunidad de dialogar sobre lo que ellos consideran "su música". La música que se manda y se comparte a través de los celulares. Difícilmente imaginaban que alguien se interesara en ello. Agradezco infinitamente a Miguel Ángel Cayetano, Primo Cayetano Sánchez, Édgar Cayetano, Luis Alberto Hernández, Agustina Hernández, Esmeralda Martínez, Carolina Hernández, Silvestre Martínez, Francisco Javier Hernández. De nueva cuenta mi cariño y agradecimiento al trío Seguidores de la Huasteca, a Maurilio Hernández, a Victoria Hernández y en general a la familia Hernández Nicanor de la comunidad de Chilocuil, Tamán, municipio de Tamazunchale, San Luis Potosí. Muchas gracias por brindarme su tiempo, su cariño y compartirme sus emociones, su música.

Tam-Uxum

En la Huasteca los árboles se visten de verde todo el año, en esa vocación de mantener el estatus de vegetación perennifolia dada por los botánicos. Los cambios en las tonalidades de este color, junto con las floraciones que se suceden durante el año, anuncian el correr del tiempo, son demarcadores temporales del ciclo anual, del ciclo festivo. Las hojas y las flores del árbol llamado San José advierten la llegada de la primavera y con ello el comienzo de las labores encaminadas a preparar la tierra para ser cultivada una vez más. Las flores de cempasúchil hacen saber a la comunidad que los difuntos ya vienen en camino a celebrar el Xantolo. Conforme los muertos se van acercando, éstas van creciendo. Las naranjas y los plátanos saben que deben madurar en esa época de la gran celebración regional. Crecen y maduran con el anhelo de ser puestos en el altar doméstico y servir de alimento para los seres queridos que año con año llegan desde el mundo de los muertos a sus anteriores hogares.

El descenso de la Sierra Madre Oriental hacia la Huasteca se caracteriza por un adentrarse en el verde, en el extravío y fascinación que producen su amplia gama de tonalidades. Los grandes pinos van dando paso a los helechos gigantes que se tienden sobre la carretera, cuyos movimientos ondulantes, debido al viento que producen los carros al pasar, parecen dar la bienvenida y saludar a los viajeros extendiendo sus múltiples ramas-manos. Poco después, los helechos dan paso a los sembradíos de maíz, a la vegetación semitropical, a los platanares, cuyas grandes hojas van delineando la carretera de entrada a la región, como si fueran pilastras naturales con penachos color esmeralda. Percibo el paisaje geográfico de la Huasteca como una obra pictórica que se podría intitular "Verde sobre verde". En este juego monocromático, la Huasteca manifiesta la fertilidad de su vientre; tierra bondadosa que cada año brinda los frutos, cereales, raíces y diversos vegetales que son enviados a los núcleos urbanos. El remanente se queda en los mercados locales.

Se llega a Tamazunchale bordeando la sierra, dejando detrás ese andar entre las nubes y serpentear por las montañas. Zigzaguear que causa mareo a los que llegan por primera vez a la región. Tamazunchale es un toponímico huasteco derivado de *Tam-Uxum-Tzale* que significa "lugar de la gobernadora", según Sixto García (en Ávila, 1990:28). *Tam-Uxum* es lugar de mujer. Para mí, *Tam-Uxum* significa en la tierra mujer, mujer territorio. Por ello se le da de comer, de beber; se le llevan flores, velas, música, danza. En reciprocidad por los alimentos brindados, por la ternura con que nos cuida. Al caminar, al danzar, recorremos su cuerpo tendido, transitamos sus montes, valles, oquedades. Cuerpo nutricio, exuberante, seductor.

En *Tam-Uxum*, el agua corre por las múltiples vertientes de los ríos que bañan el territorio huasteco. Va formando arroyos, cascadas, acahuales, esteros. Junto con las lluvias, que llegan a partir del mes de mayo hasta octubre, hacen posible esa significativa producción agrícola y ganadera que ha caracterizado a la zona desde tiempos inmemorables. La Sirena es la "señora" del agua, *Apanchaneh* en lengua nahua (Gómez, 1999; Gómez y Van'T Hooft, 2012), divinidad que habita en el mar, los ríos, arroyos, manantiales, lagunas. Gracias a ella nunca le falta el preciado líquido a la humanidad y por tal razón se le debe venerar y dar su ofrenda con el corazón, es decir, se le debe hacer un costumbre (Gómez, 2012; Trejo y Gómez, 2014). En algunas comunidades nahuas se lleva la música de arpa a los arroyos y manantiales para alegrar a la señora Sirena. En la comunidad de Chilocuil, municipio de Tamazunchale,

Felipe Hernández me da a entender, tratando de no incomodarme, que los mestizos son desagradecidos e irrespetuosos con este ser divino. Los *coyome* (como se les denomina a los mestizos en náhuatl) causan el enojo de la deidad y en consecuencia ésta se va de los ríos y arroyos provocando su desecamiento. Luego, los *coyome* les quitan el agua a las comunidades y la malgastan. Al reflexionar sobre las palabras de este hombre sabio de la Huasteca se viene a mi mente el empleo del *fracking* (fractura hidráulica) para abrir pozos dirigidos a la extracción de hidrocarburos; "tecnología de punta" que desperdicia millones de litros de este preciado líquido.[1] En la visión de Felipe Hernández, los *coyome* tienen más interés por el dinero que por la naturaleza y la vida de los seres humanos.

El maíz mantiene la firme promesa mítica de alimentar a los hombres, de ser su sangre y su cuerpo (Sandstrom, 2010). Después del diluvio, cuando sólo había animales ahogados, Chicomexóchitl, el niño maíz, alimentó a la humanidad (Zepeda, 2015). Desde entonces ha sido la principal fuente nutricia de las mujeres y hombres de la Huasteca. El cereal divino sigue presente en los comales, en las mesas grandes y pequeñas, en las fiestas. En años recientes viaja en la parte posterior de las motocicletas repartidoras de tortillas para ser entregado de rancho en rancho, de casa en casa. El ciclo agrícola del maíz constituye un referente fundamental de las actividades productivas y rituales (Gómez, 2014). Chicomexóchitl es el héroe civilizatorio que enseñó a los hombres el cultivo del ya referido cereal, así como el ritual denominado Costumbre (Camacho, 2008). En dichas celebraciones, la música y la danza son formas de interacción con el universo divino. Las semillas de este cereal son sagradas y deambulan por el territorio huasteco, ahora con el terror y la angustia de ser invadidas, contaminadas y devoradas por el maíz transgénico.

Las tierras prolijas de *Tam-Uxum* son productoras de grandes bastimentos. Abundancia contrastante con la pobreza extrema que se vive en la mayoría de las comunidades teenek, nahua, ñañú, tepehua, totonaca. Los siglos de explotación de la fuerza de trabajo campesina, la usurpación de las tierras ejidales y colectivas para beneficio de las empresas transnacionales y el caciquismo local, apoyado por los partidos políticos en turno, son las principales causas del aumento del hambre, la enfermedad, la violencia y la injusticia en

[1] La fracturación de un solo pozo requiere entre nueve y 29 millones de litros de agua. El ritmo de explotación anual de nueve mil nuevos pozos en Estados Unidos que se pretende exportar a México supondría un volumen de agua equivalente al necesario para cubrir el consumo doméstico (100l p/día) de entre 1.8 y 7.2 millones de personas en un año.

esta región del país. Ante la precaria situación económica, generada en el ámbito local por la voracidad de los grandes capitales a nivel global, los jóvenes se ven impelidos a migrar con mayor asiduidad año con año a las grandes ciudades. A la falta de oportunidades de trabajo, cuya remuneración permita al menos sobrevivir, se suma la imposibilidad de seguir estudiando, debido a los gastos que implica ir a la escuela y la violencia simbólica que se vive en estas instituciones. En consecuencia, los jóvenes carecen de opciones de vida digna y justa; su futuro siempre es obscuro y adverso. Si pienso en otra obra pictórica, el paisaje social llevaría por título "Pobreza sobre pobreza".

Papanes

En mis primeras incursiones al territorio huasteco me sorprendía el entramado sonoro que rodeaba las pláticas de ese entonces con los músicos y danzantes de la región. Fuerte contraste acústico con el paisaje sonoro de la ciudad. El entorno rumoroso de la naturaleza diurna estaba constituido en gran medida por los cantos de numerosas aves. Los papanes, pájaros ruidosos, irrumpían ese rumor de la quietud, sobre todo cuando advertían la presencia de alguna persona y se encargaban de delatarla armando tremenda bulla. Los camiones de la ruta Huejutla-Tamazunchale también acometían esa apacibilidad sonora, su paso por la carretera se había vuelto un demarcador temporal auditivo. Se conocía la hora del día por el hecho de escuchar que estaba pasando el Vencedor (así se les denomina a los camiones foráneos locales debido al nombre de la empresa). Los autobuses tienen un horario determinado para sus corridas, con lo cual se determinaban ciertas horas del día. "Ya pasó el Vencedor de las tres", se me decía, o "acaba de pasar el Vencedor de las seis, ya se hizo tarde". También era común escuchar las palmadas en las cocinas cuando las mujeres echan tortillas, eran los aplausos para el niño-maíz que sería de nueva cuenta el alimento del día. El paisaje sonoro era rematado por el traquetear rítmico de los mazos sobre los morteros de madera al descascarar el café, junto con los gritos de los niños al correr descalzos de un lado a otro, ladridos, rebuznidos, y el despertar con el canto de los gallos, como es el eslogan de un hotel que explota el romanticismo provincial.

La radio hizo acto de presencia en las comunidades nahuas a partir de que surgieron los modelos que funcionaban con pilas, ya que en esa época la

energía eléctrica aún brillaba por su ausencia en estos "ranchos" (Ramírez *et al*., 2008). Cuando llegó la energía eléctrica a las localidades nahuas y teenek, el uso del radio fue más constante. En muchas ocasiones lo vi colgado de las vigas de las casas, desde allí, a la manera de un loro parado sobre un palo colgante, difundía los anuncios de los locutores que nunca dejaban de parlotear. Anunciaba los productos de una tienda, de la carnicería; se pedía a tal persona que se comunicara con sus familiares; se pedía ayuda a la comunidad para encontrar a una vaca perdida. Las fiestas patronales de los pueblos se anunciaban con bombo y platillo y el clásico "¡looooos esperamos, noooo falten!". A través de la radiofonía se solicitaban personas para ir a trabajar en el corte del tomate y se señalaba en dónde se encontraría el camión que los llevaría a ese paraíso promocionado por esa voz radial, tan impersonal que parecía que el propio aparato eléctrico hablaba. A falta de otros medios de comunicación, la radio ha sido desde ese entonces un medio para coordinar ciertas acciones comunitarias y de la región.

Desde mis primeros viajes a la Huasteca se escuchaba en las comunidades nahuas las estaciones de radio El Vocero Huasteco y La Voz de la Huasteca, las cuales transmitían música de la región. Los grupos de danzas de las diferentes comunidades teenek, nahuas y los tríos huapangueros desfilaban por las cabinas radiofónicas. Tal vez por estar en casas de músicos y danzantes, en ese entonces escuchaba con frecuencia comentarios acerca de los grupos que se presentaban en las estaciones referidas. Así, se comentaba y discutía las preferencias por determinadas agrupaciones musicales. Muchos de los grupos de danza querían "tocar en la radio", pues esa presencia auditiva era interpretada como un signo de calidad y de prestigio social. Algunos jóvenes de ese entonces comenzaron a aprender huapangos a partir de escucharlos en la radio. Poco a poco este medio de información comenzó a participar en las formas de creación y recepción de las prácticas musicales de la zona. Los tríos huastecos que se promovían en los programas radiofónicos comenzaron a ser modelos a seguir por los jóvenes interesados en aprender el arte del huapango.

Las grabadoras comenzaron a participar en los entornos sonoros, primero con los casetes y después con los discos compactos. La producción acelerada y masiva de fonogramas generó un abanico de escucha más amplio y, en consecuencia, una mayor diversificación de los gustos musicales. Además de los huapangos, la cumbia comenzó a tener una fuerte presencia en las comunidades nahuas. También se hizo frecuente que las personas llevaran sus

grabadoras a las fiestas patronales para grabar la música de las danzas. En alguna ocasión fui invitado a tocar la jarana huasteca para acompañar la danza de Xochitines en una fiesta patronal. Durante la ejecución al interior de la iglesia, varios jóvenes colocaron enfrente de nosotros sendas grabadoras con el objetivo de grabar la música. Me sentí raro al estar, en esta ocasión, del otro lado del registro fonográfico. En el día a día, el aumento de la potencia de las grabadoras hizo presente las preferencias musicales de los vecinos, además de presumir la compra de un modelo nuevo y más caro. Las radiograbadoras fueron ocupando el lugar colgante de los radios. Luego se hicieron tan pesadas que debieron mudarse a las mesas y a los altares de las casas.

Poco a poco se fueron sumando los sonidos de las sierras eléctricas al entramado sonoro de la Huasteca. Su sonido era el indicador del aumento de la producción de sillas, comedores, mecedoras y otros productos elaborados con cedro, del incremento de las ganancias de los intermediarios que revenden los muebles en los centros urbanos, principalmente en Tampico. También de la creciente desertificación de los montes. El estrépito de las sierras iba de grave a agudo y se detenía de momento, anunciando que el recorrido de la madera había llegado a su fin. Después, se hacía presente el zumbido del motor esperando su nueva víctima arbórea. A mí siempre se me figuró que en la sierra se escuchaban los gritos de dolor de la madera al ser escindida.

El entorno sonoro de Tamazunchale también había cambiado mucho. Las noches apacibles de mis primeras estancias en esta población cambiaron hacia un estrépito nocturno producido por el tráfico intenso de los camiones foráneos. Nunca dejaban de llegar y salir de la terminal de autobuses que se encontraba en la avenida principal, justo en donde se encontraban los hoteles. En los últimos años, mis noches en esta población se caracterizaban por dar vueltas y vueltas en la cama intentando conciliar el sueño. Ni siquiera la almohada sobre la cabeza me permitía dormir tranquilo. Y cuando por fin lograba conciliar el sueño, el "canto del camión Estrella Blanca" me despertaba a las seis de la mañana, en lugar del quiquiriquí de los gallos.

Durante el día los decibeles campean libremente por la ciudad de Tamazunchale. Los bocinazos de los carros y camiones, producto del tráfico en la avenida que atraviesa la población, recuerdan nuestra estancia en una ciudad que ha crecido por el aumento del flujo del capital hacia el norte de México y en particular hacia el puerto de Tampico. Si se baja hacia el centro de la población se escucha la competencia sonora de los puestos en donde

se venden los discos compactos. Para no quedarse atrás, las farmacias, los locales de venta de electrodomésticos, colocan bafles en la calle para anunciar sus productos, al mismo tiempo que alternan con piezas musicales con las cuales pretenden atraer a los posibles clientes. La entrada de la Huasteca al siglo XXI se acompañó de un aumento considerable de decibeles en los núcleos urbanos y en las comunidades, como un anuncio del triunfo de una tecnología puesta al servicio de las empresas y los grandes capitales. Es el ruido que anuncia la presencia del poder (Atalli, 1995).

Tordos

Los jóvenes de las comunidades nahuas de la Huasteca migran al norte como si fueran parvadas de tordos sobresaltados por el tiro de una escopeta. Huyen del bramido de la muerte que se ciñe sobre ellos, vuelan haciendo audible la música que los acompaña, sonido de vida, eco de su esperanza. Polifonía para acallar, aunque sea por momentos, el aullido generado por el sufrimiento de verse obligados a partir, de tener que aventurarse a incursionar en lugares desconocidos, peligrosos, inciertos. Canto de dolor entonado al dejar el terruño querido, al desamparar a sus muertos, al abandonar el hogar y perder el punto de referencia de orientación en el mundo. Es música para construir una utopía sonora, una audiotopía (Kun, 2005) que les permita orientarse en el vuelo y mantener la quimera instaurada. Los jóvenes-tordos vuelan hacia el norte con el firme propósito de evitar que su familia padezca hambre y los niños, ya sean hermanos, primos, sobrinos, mueran de inanición. Vuelan persiguiendo una oportunidad de vida, guiados por el deseo de “salir adelante”, de remontar la desolación que viven. Extienden sus alas en búsqueda del derecho primordial que tiene todo ser humano de vivir dignamente de su trabajo. Derecho que niega el neoliberalismo y la sociedad que se forja a su imagen y semejanza. Sociedad capitalista basada en la explotación humana, en la exaltación del consumo obsesivo, cimentada en la destrucción de la naturaleza, en el encomio y glorificación de las guerras, la corrupción, la muerte.

Desde ya hace varias décadas, los jóvenes de la Huasteca encuentran en la migración la única alternativa de vida. Muchos de ellos se arriesgan y aprenden a cruzar la frontera sin los documentos requeridos, pues “allá si se gana un chingo de dólares”. Otros prefieren ganar menos y no arriesgarse tanto,

con lo cual recurren a subempleos en las ciudades norteñas, en las capitales de los estados que conforman la región huasteca o en la misma Ciudad de México (Acharya y Cervantes, 2010; Durin, 2003). Algunos jóvenes han optado por un ir y venir entre el lugar de origen y el lugar de destino: vuelven para irse. Retornan a las fiestas importantes como el Xantolo y el Carnaval, tiempos y espacios para nutrir la memoria, sea en el altar doméstico, en el cementerio, en la música y la danza. Algunos jóvenes regresan año con año a cumplir con la promesa de salir en las cuadrillas de "viejos", a cumplir con el ofrecimiento de prestar sus cuerpos a los ancestros y deambular por las calles comiendo, bebiendo y bailando (Camacho y Jurado, 1995). Cada año, los ausentes se encuentran: difuntos y migrantes. Bailan en la complicidad de esa ausencia que ahora los une, en la confusión de pertenecer a dos mundos. El alejamiento ahora los vincula; los enlaza el sabor de la melancolía, el extrañamiento, el aroma de la nostalgia. Ambos son migrantes, andariegos, golondrinas en vuelo.

En Monterrey, los migrantes comenzaron a habitar la zona periférica de la ciudad. La población nahua se ha ido estableciendo en localidades aledañas a la zona conurbada (Acharya y Cervantes, 2010). Van formando familias, colonias y, de esta manera, poco a poco los lugares de destino se vuelven nuevos puntos de orientación en el mundo, es decir, nuevos hogares. En la ciudad regiomontana, los jóvenes nahuas entran en contacto con otros jóvenes provenientes de diferentes culturas. En la marginalidad van formando un nuevo tejido social que le da sentido a sus nuevas vidas. Los amigos se quedaron en los ranchos y sus caras se van desdibujando de la memoria, van siendo sustituidos por los rostros de los nuevos compañeros, de las nuevas compañeras. En este contexto urbano la música se comparte, se van conformando otros gustos, otras preferencias con sentidos nuevos, con historias recientes.

Los jóvenes migrantes se adentran en el sistema musical regiomontano, el cual se caracteriza por su proceso de transformación acelerado. La inmersión en un entorno sonoro diferente, la interacción de sonosferas (Camacho, 2006) que se experimentan en el cuerpo da por resultado la formación de nuevos códigos musicales. Los jóvenes utilizan la música para interactuar en el contexto sociocultural de la metrópoli, para negociar sus identidades y dar paso a un grupo social caracterizado por la subalternidad. En esa frontera cultural, las preferencias musicales también son negociadas, las prácticas musicales son resignificadas, se conforman gustos compartidos dando lugar a una identi-

dad sonora mixturizada. Músicas de aquí y de allá, transformaciones emergidas del intercambio musical, alejadas de los lugares de origen y diferenciadas de las existentes en Monterrey.

La industria cultural, el ciberespacio, las innovaciones tecnológicas, son fuerzas que van delineando esa cultura musical emergente, generando "nuevos espacios comunicativos que son al mismo tiempo el medio y el mensaje" (Feixa, 2012:11). Negociación constante entre la imposición de los gustos musicales y la capacidad de agencia y apropiación de los jóvenes. Ahora es una música que recubre las identidades emergentes, que las unifica, elemento diacrítico identitario. Allí, las fiestas, la música y la danza de la Huasteca, antes marginadas, comienzan a ser sonoridad rebelde, sonidos de una identidad abierta en dónde caben otras identidades también denostadas y discriminadas. El ser nahua, ñañú, teenek, zapoteco, mixteco da paso a la identidad de migrante y desde esa nueva identidad se reconstruye la comunalidad, los valores, los afectos, la vida. Así, la población migrante pese a su silenciamiento social forma parte de un dialogismo intercultural que se visibiliza gradualmente a pesar de la discriminación de que es objeto (Camacho, 2015).

Mujeres y hombres jóvenes de la Huasteca son parte de la fuerza de trabajo que produce las grandes ganancias del capital nacional y extranjero. Son fuerza que da vuelta a los engranes del denominado "desarrollo industrial", generador de numerosos beneficios a una minoría y múltiples maleficios a la mayoría. Paradójicamente, la sangre joven que alimenta y mueve esa maquinaria social, es al mismo tiempo desdeñada, estigmatizada y objeto de la infame discriminación. Por ejemplo, en la norteña ciudad de Monterrey se intenta evitar que los jóvenes de cultura nahua, teenek, ñañú, deambulen y se reúnan en la Alameda Mariano Escobedo, símbolo de las élites regiomontanas. Así, la Alameda, ubicada en el centro de Monterrey (Díaz, 2009), se ha convertido en un espacio de lucha simbólica. "Es una lucha simbólica por recuperar este territorio ocupado por los migrantes que cotidianamente ofertan su trabajo, así como por las actividades de promoción cultural que llevan a cabo las organizaciones de apoyo y ayuda a la población proveniente de la Huasteca. La música es un pregón y advierte, en el corazón mismo de la metrópoli, la presencia de las culturas negadas" (Camacho, 2015).

Los jóvenes nahuas son expulsados de sus lugares de origen por la falta de trabajo, por el hambre que se padece en la región. Llegan a las ciudades a ser parte de la fuerza de trabajo que genera la riqueza de unos cuantos y se

les margina, se les niega el derecho a ocupar los lugares públicos. Ni en sus lugares de origen, ni en sus lugares de destino, encuentran una vida digna.

Noche de epifanía

Los jóvenes migrantes nahuas de la Huasteca potosina se dirigen principalmente a Monterrey en donde encuentran oportunidades de trabajo. Regresan a sus comunidades de origen a pasar las vacaciones decembrinas y posteriormente regresan a esta ciudad regiomontana. En la mayoría de los casos, el retorno se realiza concluyendo el festejo del 6 de enero correspondiente a la epifanía, conocida como la fiesta de los Reyes Magos. A partir de esa fecha, el retorno de los jóvenes a sus lugares de trabajo constituye una fuerte movilización económica en la ciudad de Tamazunchale y sus alrededores. Por decirlo de alguna manera, el transporte local hace su "agosto" en enero.

Las noches de los primeros días de enero destacan por su efervescencia, por un ir y venir constante de los jóvenes que buscan un lugar en el camión de pasajeros para regresar a sus lugares de trabajo. Las líneas de autobuses foráneos tienen fuertes ganancias. Incluso, en esas fechas, algunas personas rentan camiones de manera particular para cubrir la fuerte demanda de transporte que generalmente es insuficiente. Las corridas de los autobuses son en horario nocturno y, durante varios días, la vida en Tamazunchale se desarrolla cuando cae el sol. Al obscurecer, los vendedores de todo tipo de productos se agrupan en torno a la avenida principal en donde se encuentran los autobuses haciendo fila para partir. Me da la impresión que es una fiesta muy particular: la despedida del migrante.

Las familias van a despedir a sus jóvenes a la estación de autobuses, los apoyan y acompañan hasta que el camión parte. Esperan pacientemente a que la hija adquiera el boleto que la llevará nuevamente a su trabajo, a continuar siendo explotada, marginada, agredida, discriminada. Una de las jóvenes señala: "Peor es morirse de hambre en el rancho, pues el trabajo es mucho y no da para comer". Las madres se mantienen estoicas acompañando a sus hijas durante la noche de epifanía. Enredadas en sus rebozos roídos soportan el frío de enero. Sólo regresan a su rancho cuando sube el hijo o la hija al autobús y le dicen adiós moviendo la mano de un lado a otro. Adiós que dirigen a cualquier ventana del ómnibus, pues la polarización del vidrio impide ver

qué lugar le dieron a su familiar. En ese gesto, todos los jóvenes migrantes son reconocidos como parientes, sea por consanguinidad, filiación, alianza o por dolor. Hay zozobra, tristeza y un llanto reprimido, muecas de sufrimiento ocultas tras el rebozo que cubre sus caras. Sólo queda vagando en el aire la incertidumbre y la esperanza de que la hija, el hijo, la hermana, el hermano, regresen al cabo del año.

Resonar

Los puestos informales de venta de discos compactos en los mercados de la Huasteca son índices de las preferencias musicales de los jóvenes; de la música "de moda" escuchada en las localidades de esta región. Son mesas y anaqueles repletos de discos, de anhelos. Las imágenes de las agrupaciones musicales forman un *collage* fotográfico, estrategia eficaz para cautivar esos ojos curiosos y llevarlos a un recorrido visual por la música que concluye siendo una tentación sonora. Debido a la magia de la música se logra sembrar el deseo de poseer la melodía escuchada, reconocida, con la finalidad de repetir la experiencia emocional una y otra vez. En cierto sentido, estos pequeños espacios constituyen indicadores visuales y sonoros de los gustos locales y de una nueva forma de consumo musical (Adell, 2008).

La presencia de dichos puestos se ha incrementado en la zona. Los días de mercado son sonorizados por diferentes piezas musicales surgidas de los altavoces. Todas se escuchan a la vez generando una textura sonora particular. Un huapango se entrelaza con la Xochipitzahuatl, pieza interpretada por una "banda de aliento"; a su vez, se entreveran con el sonido del pasito duranguense, aquí una cumbia, más allá el corrido de Los Tigres del Norte. Me parece un entramado sonoro de gustos musicales, una síntesis de la música escuchada en esta parte del país. Índice sonoro de la incursión de la industria de la música a territorio huasteco.

A través de *watts* de potencia se dibuja una sonoridad propia de los días de mercado y, de alguna manera, se delinea la sonoridad actual de la Huasteca. A través de las bocinas y altavoces se hace evidente el acontecer en los puestos de venta de fonogramas. Piezas musicales cortadas anuncian que hay una negociación en juego. Son las pruebas que pide el cliente desconfiado para determinar si los discos están bien grabados y hacer posible la compra. Se es-

cucha la voz impostada de esa boca pegada al micrófono: "escoja el que usted quiera", "si quiere se lo calamos". Son discos correspondientes a una "moda" local, alejada de la "moda" de las grandes urbes, aunque existan coincidencias en algunos casos.

Surgen fonogramas cuyo contenido son listas de reproducción manufacturadas por pequeñas industrias de la piratería, como es el caso de "Shark Productions. La Número uno de las Industrias Piratas" (sic). Desde Tepito, en el Distrito Federal, llegan las listas de reproducción que se venden en los mercados huastecos gracias a la tecnología mp3. Estos fonogramas son repertorios de éxitos, compilaciones de piezas musicales que han adquirido un lugar significativo en las preferencias de un público local. Se conforman a través del conocimiento de los gustos marginados, de los gustos locales. Son fonogramas que han dejado de ser copia de otros fonogramas para convertirse en productos nuevos, constituidos por ejemplos musicales de diferentes grupos o de una sola agrupación. Así, los "grandes éxitos del huapango", "Los grandes éxitos de la cumbia", "Los grandes éxitos del Trío Armonía Huasteca", entran en circulación en la sonoridad de esta región. De hecho, el concepto de copia pierde sentido, nadie habla de piratería. Por el contrario, casi adivino que el eslogan que vaga como fantasma en esta zona geográfica es "aquí todos somos piratas". La venta de discos originales es totalmente extraña; nadie pagaría 100 pesos por un disco compacto, cuando por esa cantidad se puede llevar de ocho a 10 unidades y en el regateo, tal vez una más de regalo.

Surgen las industrias musicales locales que, siguiendo el modelo del *mainstream*, se han dado a la tarea de lanzar grupos de la región al "éxito" y a la "fama". Estas industrias producen y venden discos con las grabaciones de los tríos promovidos. Imponen sus criterios de grabación, así como los repertorios que deben integrar los fonogramas De manera similar a lo ya señalado por Martín-Barbero (1991). En muchos casos, los músicos sólo reciben unos cuantos ejemplares por las grabaciones y la empresa se queda con ellas y con los derechos autorales. Se les argumenta que se trata de música de dominio popular y por ello no requieren pagarles nada. En pocos casos se vuelven representantes y promueven a los tríos en distintos escenarios. De esta manera, varios grupos de música huasteca van adquiriendo fama "regional" e "internacional" pasando desapercibidos en la Ciudad de México. Estos tríos son contratados para tocar en las fiestas patronales, en las ferias regionales o en los bailes populares organizados en las diferentes co-

munidades, incluso en eventos promovidos por los migrantes en Monterrey y en Estados Unidos.

El trío huasteco, conformado por el violín, la jarana y la huapanguera, han sido la dotación instrumental emblemática de la región huasteca. La gran versatilidad del trío ha permitido que prácticamente cualquier género musical popular pueda ser interpretado. La necesidad de utilizar equipos de amplificación sonora ha generado algunas transformaciones en los instrumentos. Varios grupos han optado por colocarles "pastillas" al violín, a la jarana y a la huapanguera. Otros han comenzado a utilizar violines eléctricos, los cuales son conocidos como "esqueletos", debido a la estructura de plástico (muchas veces color hueso) empleada en sustitución del cuerpo del violín.

El empleo del bajo eléctrico en los tríos es otra de las transformaciones observadas. En esos casos, el bajo sustituye a la huapanguera, instrumento rebelde a la sonorización. En ocasiones, la incorporación de este instrumento transforma al trío en cuarteto. Los músicos van desarrollando nuevas técnicas de ejecución en el mencionado electrófono, con la finalidad de lograr obtener el efecto de rasgueo propio de la huapanguera. A su vez, la huapanguera es utilizada como bajo. Varios de los lauderos de la región están construyendo jaranas y huapangueras con "pastilla" integrada para facilitar el empleo del *plug*. También se han comenzado a construir dichos instrumentos con formas de guitarra eléctrica.

Los instrumentos musicales se van empleando dependiendo de la ocasión de ejecución. Hay tríos que sólo tienen presentaciones en las cervecerías, cantinas, fiestas de cumpleaños, bodas, rituales, por lo cual siguen empleando instrumentos acústicos. Otras agrupaciones, además de lo anterior, son invitadas a tocar en actos públicos, espacios en donde se requiere una amplificación sonora. Para cubrir ambos contextos emplean la variante de instrumentos electro-acústicos. Hay grupos que únicamente se están presentando en actos masivos, por lo que prefieren utilizar el violín y el bajo eléctricos junto con la jarana electroacústica. En ocasiones, los mismos músicos del trío se transforman en un grupo versátil. Incluso se conforman agrupaciones conformadas por bajo eléctrico, violín, jarana huasteca, teclados y güiro de metal. Ejemplos de ello es el grupo denominado Los Nahuas, el cual interpreta cumbias tomando temas de la música ritual huasteca como "El Xochipitzahuac" y "Los matachines". Dicho sea de paso, esta agrupación se ha presentado con mucho éxito en el Teletón realizado en el estado de Hidalgo.

Desde hace varias décadas, el sistema musical de la Huasteca ha sido impactado por las expresiones musicales que se difunden a través de los *mass media*. La cumbia ha tomado carta de naturalización en esta región, pasando por alto su lugar de "origen". Para la gente de la zona poco importa la cuna de procedencia, sea de alcurnia o plebeya, sea de aquí o de más allá de la frontera. Lo relevante es lo que se hace con esta práctica musical, los significados que se construyen y se anudan en torno a estas sonoridades. La "música de banda" y posteriormente los narcocorridos se pusieron de moda en la Huasteca. El pasito duranguense se comenzó a bailar en las bodas, en los 15 años, en las fiestas patronales. Para 2012 ya se encontraba en pleno auge la música denominada "brincaito" y el "huapango norteño". Este último, muy lejos de ser el huapango norteño de la región de Linares, Monterrey. Estas prácticas surgieron como un producto local, ya que sólo se han puesto de "moda" en la región.

En una de las cervecerías de Tamazunchale escuchaba en cierta ocasión las versiones de "Contrabando y traición", "La reina del sur" y otros narcocorridos. Los hombres vestidos a la moda norteña, con botas y sombreros texanos, amparados por el alcohol, las bailaban abrazados, como piezas "rancheras". La mayoría de la gente ignoraba quien era "Camelia la texana" y "La reina del sur", además no le interesa los contenidos de las letras. Las piezas musicales sólo adquirían sentido gracias al reconocimiento de las líneas melódicas y los patrones rítmicos que las identificaban como música ranchera para bailar. "Camelia la texana" circulaba en el imaginario de la Huasteca, muy alejada de la connotación dada en el corrido de Los Tigres del Norte. Servía para estimular la ingestión de cervezas, detonar gritos, incitar al baile, desatar las emociones junto con los huapangos y otras canciones rancheras. Los tríos ejecutan algunos narcocorridos compitiendo con las rockolas que han ido invadiendo lentamente las cervecerías de la Huasteca. Anteriormente, se decía que las rockolas eran para las cantinas y los tríos para las cervecerías. Al menos ese día de trabajo de campo, cuando llegaban los tríos se apagaba la vitrola. Sin duda, las cervecerías también son indicadores de las transformaciones del sistema musical.

¡Échele compadre!

La noche invernal en Chilocuil estaba quieta y fría cuando comenzó a rondar por toda la comunidad el sonido amplificado del violín, la jarana y del bajo eléctrico. El Trío Alazán Huasteco iniciaba su presentación en el patio de la escuela primaria. Se trataba de una boda, muy común en esta época del año. Las nupcias se habían realizado a medio día en la iglesia de Tamán; acto seguido, la gente había subido a Chilocuil a degustar los platillos propios de este tipo de festejos. Se había solicitado a las autoridades de la comunidad permiso para realizar el baile en la cancha, ya que era el único espacio amplio que daría cabida a toda la gente que se esperaba por la noche. El grupo Alazán Huasteco es ampliamente reconocido en la región y muchos jóvenes de las locaciones aledañas acudirían al baile. Se esperaba una buena afluencia de asistentes ya que se venderían cervezas, con lo cual las familias de los desposados se ayudarían a cubrir los gastos de la celebración.

En la casa de Maurilio Hernández se escucharon esos primeros ritmos amplificados que incitaban al baile. Se generó una fuerte emoción en la familia Hernández por la presencia de Alazán Huasteco. Tampoco nosotros podíamos faltar; así que nos dispusimos a ir. Es todo un acontecimiento que este grupo se presentara en Chilocuil, comunidad nahua de menos de mil habitantes. La agrupación es famosa por sus discos compactos, sus éxitos transmitidos por la radio, por sus presentaciones en diferentes escenarios, incluyendo algunas locaciones en Estados Unidos en donde hay migrantes provenientes de la Huasteca. Los jóvenes me decían que el grupo tiene varios videos en YouTube. Muchas personas que han visitado este sitio en el ciberespacio viven fuera del territorio huasteco. Los músicos de esta zona conocían al grupo y lo admiraban, tanto por sus interpretaciones como por su trayectoria. Los jóvenes tenían sus grabaciones en los celulares, las cuales se compartían vía *bluetooth*. Se les veía emocionados de acudir a la presentación de este trío sin que les costara un peso, a menos que quisieran tomar alguna cerveza o refresco. Yo también compartía la emoción, ya que era la primera vez que presenciaba una boda con estas características. Nos arropamos debidamente por el frío que se tendía sobre Chilocuil y bajamos al centro de la comunidad en donde se encuentra el patio-cancha de la escuela.

Quedé impresionado por el escenario que se había edificado. Una amplia plataforma de madera sostenida por una estructura de metal. Un par

de torretas metálicas, unidas en la parte superior por otra estructura similar, formaban el marco del cual pendían los potentes reflectores que iluminaban el escenario. Los bafles colgaban de las torretas y hacían evidente el potente equipo de sonido que empleaba el grupo. El efecto de humo y de luces que giraban rápidamente, en esa especie de pelota luminosa ochentera, remataban este proscenio ostentoso. La cancha de la escuela primaria, cubierta por una gran lona, se transformó en un escenario de sonido, luces, colores y humo, generando una atmósfera fantástica, estrambótica. Un espacio de celebración y encuentro con efectos especiales.

La *performance* del Trío Alazán Huasteco era todo un espectáculo. Vestidos con traje y sombrero tipo norteño interpretaban huapangos, cumbias, boleros, canciones románticas, pasito duranguense, corridos, huapangos norteños. No podía faltar el "brincaito", otro de los "géneros musicales" de moda. Los grandes reflectores iluminaban el proscenio, en ese juego de colores y humo que desdibujaba la parte inferior de los músicos haciendo resaltar el torso. La interacción con el público correspondía a las formas de un grupo versátil buscando crear "ambiente". Invitaban al público a participar, regalaban algunos discos y otros los ponían a la venta. Tocaban los temas favoritos; previamente se anunciaba que los iban a encontrar en sus últimas grabaciones. Se escucha el clásico: "¡Ya se cansaaaron! ¡Nooooooo! Saludos a las damitas, a los que vienen de Veracruz, ¡¡¡eeeehhhhh!!! Tampico, ¡¡¡eeeehhhhh!!! Hidalgo, ¡¡¡eeeehhhhh!!! Puebla, ¡¡¡eeeehhhhh!!! Querétaro, ¡¡¡eeeehhhhh!!! y hasta al Distrito Federal le tocó un saludo del Trío Alazán Huasteco, ¡¡¡eeeehhhhh!!!". Al final suena ese relinchido de caballo (seguramente un alazán), índice sonoro del grupo, presente tanto en sus grabaciones como en esta actuación.

La amplificación sonora permitía que la voz de los músicos, su música, con ese volumen tan alto, nos envolviera totalmente, dificultando la comunicación. La música se imponía sobre cualquier plática y el público acaba por dejarse arrastrar hacia el baile. La potencia del equipo de sonido tiende a cancelar la posibilidad de mantener un diálogo más allá de lo necesario para estar en la fiesta. ¿Bailamos?, ¿cómo te llamas?, ¿me pasas tu teléfono?, ¿te invito un refresco? Las personas que desean platicar tienden a alejarse del escenario, en donde hay mesas para compartir la cerveza y ponerse al tanto de los últimos aconteceres.

La cancha de la escuela estaba repleta de jóvenes provenientes de las comunidades cercanas a Chilocuil. Muchos de ellos eran migrantes que se

encontraban disfrutando de sus vacaciones. Mujeres y hombres jóvenes vestidos siguiendo una moda particular, distinguiéndose de aquellos jóvenes de las comunidades que aún no levantaban el vuelo hacia el norte. Las mujeres con pantalones de mezclilla entubados, botas con tacón de punta o tenis de "botita". Los hombres imitan la moda norteña, o con playeras y gorras tipo beisbolista. El evento finalmente había convocado a los jóvenes a reunirse en este espacio mágico. Había que encontrarse con los amigos, hacer nuevas amistades, se ansiaba bailar y con ello tener la posibilidad de encontrar una pareja. ¿Bailamos?, ¿cómo te llamas?

Escucho la melodía del "Pájaro chogüi",[2] aquella pieza paraguaya que interpretábamos de jóvenes en los años setenta con quena, charango, guitarra y bombo. Ahora es una pieza instrumental ejecutada con el violín, la jarana huasteca y un bajo eléctrico. Pregunto por el nombre de la pieza y me indican que es un "huapango norteño" llamado el "Pájaro chogüi". Después se ejecutan canciones románticas, huapangos, cumbias, boleros. Horas más tarde reconozco el son veracruzano denominado "María Chuchena"[3] y se me dice que es otro "huapango norteño". La coreografía del huapango norteño es simple: dos parejas abrazadas se colocan en fila formando el radio de un círculo. Otras parejas se incorporan complementando este gran aro humano que gira al bailar y avanzar hacia el frente. Es como si la coreografía misma fuera una manera de propiciarse un gran abrazo; una forma de exorcizar el sentimiento de soledad y lejanía generada por la migración. Mi ahijada me ha invitado a bailar. De pronto ya estoy incorporado al círculo, al gran abrazo. Muevo los pies al ritmo de los huapangos norteños, envuelto en el humo coloreado por el equipo de luces. Arrebolado por esa "María Chuchena" que ha extraviado su letra en territorio huasteco. Ahora es una pieza instrumental pero las coplas resuenan en mi cabeza, como una resistencia cognitiva a aceptar la identidad emergente de este son jarocho revestido de huapango norteño… "María Chuchena se estaba bañando y un pescador la estaba mirando…"

El huapango "Corre caballo"[4] es uno de los éxitos que se ha puesto de moda en la región. Todos quieren bailar un son huasteco y lo piden a gri-

[2]El "Pájaro chogüí" es una uruguaya popularizada ampliamente desde la década de los setenta por grupos de música latinoamericana; su autoría se le atribuye a Guillermo Breer. <http://sentimientoandinolatam.blogspot.fr/2014/02/el-pajaro-chogui-simbolo-musical-del.html>, consultado el 1 de junio de 2016

[3]"María Chuchena" es una pieza del dominio público del repertorio del son jarocho.

[4]"Corre caballo" es una pieza del repertorio de la música huasteca.

tos. Se escucha el huapango y mucha gente de inmediato se para a zapatear. Veo botas picudas, botas norteñas, tenis, huaraches, zapatos, moviéndose al compás de seis octavos. No sé si lo que me envuelve es el humo propio del *performance* del grupo o el polvo que se levanta con el zapateo de toda la gente. Los adultos bailan de manera libre, los jóvenes realizan una coreografía sencilla, dándole su impronta juvenil al huapango. Se baila de forma muy alejada a la que se realiza en los encuentros y concursos de huapango que organizan las instituciones de cultura en las localidades mestizas, en donde se sigue considerando "el auténtico", "el tradicional baile de huapango". El jurado del concurso que se realiza año con año en San Joaquín, Querétaro, seguramente eliminaría a los jóvenes nahuas por no llevar la indumentaria tradicional, por no bailar al "estilo San Luis Potosí" y faltarle el respeto a la tradición del huapango.

Los jóvenes nahuas se encuentran muy alejados de los discursos oficialistas propios de las instituciones de cultura, de los grupos de danza folclórica, de los promotores de estereotipos. No les importa en lo más mínimo ser "campeones" de tal estilo o de este otro; bailar a la usanza "tradicional" impuesta por los mestizos. La música es para compartir no para competir. El son sigue su curso; las parejas se desplazan por la cancha-salón de baile, se toman de la cintura, abrazados dan vueltas juntos sin dejar de zapatear. En la copla del son se toman de las manos o se colocan frente a frente. Se miran, sonríen, se hablan con los ojos. Sus cuerpos en movimiento se van impregnando de la noche infinita, del disfrute de estos instantes sin tiempo, de los sueños anunciados. Lo importante es saberse vivos, sentirse humanos. Al menos en esta madrugada fría, en el preámbulo del regreso a la incertidumbre, a la discriminación, al maltrato; es decir, del retorno a Monterrey.

Te mando mi amor… te mando mi música

Los teléfonos celulares están siendo empleados por los jóvenes nahuas para estar en comunicación y de esta manera acortar la distancia de los ranchos; disminuir la lejanía impuesta por la migración. Sin embargo, un gran número de comunidades nahuas carecen de una buena señal telefónica. Los jóvenes se las arreglan para lograr comunicarse, suben a cierta parte del cerro a donde llega la señal o buscan un lugar en donde la recepción telefónica sea adecuada

para hablar y mandar mensajes. Para los migrantes, el teléfono ha sido una bendición, pues a pesar de los altos costos del uso de este tipo de telefonía, al menos se logran comunicar, de vez en cuando, para hacerle saber a la familia que se encuentran bien.

La tecnología hace que estos dispositivos sean al mismo tiempo reproductores de música. El acceso y la conectividad de los celulares a la internet han permitido a los jóvenes nahuas la posibilidad de "bajar" música y compartirla. En las localidades de la región existen algunos cibercafés y lugares en donde se alquilan computadoras a un bajo costo. En estos sitios se encuentra a disposición de los usuarios varias carpetas con los repertorios de música más solicitados. Se seleccionan las carpetas con las preferencias musicales y se copian en las tarjetas de memoria de los celulares. La música emprende su deambular incansable, de celular en celular, de oreja en oreja, de emoción en emoción. Circulación posible gracias a la tecnología del *bluetooth* y a su gratuidad. La internet se ha convertido en un repositorio sonoro, en una rockola mundial, espacio en donde circulan y se ofertan inagotables repertorios musicales. La interactividad con esta red ha permitido que los diferentes grupos humanos, en este caso los jóvenes de la Huasteca, construyan en el ciberespacio sonoro global sus propios espacios locales.

Los músicos jóvenes aprenden las piezas musicales de la moda local a partir de tenerlas grabadas en sus celulares. Las repiten en el teléfono una y otra vez, las interiorizan, consecutivamente las interpretan. Los tríos que son promovidos por la industria musical local son ahora los referentes, los ejemplos a seguir, tanto por su habilidad musical como por "el éxito" que representan a los músicos jóvenes. Sus versiones van formando prototipos, los cuales son reforzados por el público que solicita constantemente las mismas piezas y quiere escucharlas como las escuchó en el radio, como están grabadas en el disco y en el celular. La audiencia refuerza la práctica musical con su demanda, con los gritos de aprobación, con el aumento de contratos para amenizar otras fiestas. Poco a poco se va generando una circularidad, una retroalimentación positiva entre público y músicos de la región; es decir, se va delineando un gusto local.

La tecnología del celular y de la oralidad se entrecruzan. Ciertas piezas se interpretan siguiendo los estereotipos, pero los huapangos, pese a que también son estereotipados, siguen manteniendo la lógica de crear sus propias versiones; es decir, se mantienen dentro de los cánones de la oralidad.

El aprendizaje de las prácticas musicales se realiza en el dialogismo entre la oralidad y el fonograma. El resultado es un aumento de la diversidad en las formas de transmisión de las prácticas musicales.

Compartir la música es una forma de compartir las emociones, una manera de interactuar subjetivamente a través del emocionar juntos. Este principio se extiende, a través de los celulares, al ser amado peregrino por necesidad, errabundo forzado. La lejanía del ser querido deja un vacío, un hueco en el alma, un mordisco en el corazón. Es una ausencia imposible de ser sustituida. Incompletud atenuada por el extrañamiento y los recuerdos de aquellos momentos vividos intensamente. Mitigada por la rememoración de las emociones encontradas, por el bailar juntos alrededor de la luna con el *xochicoscatl* (collar de flores) luciendo en el cuello. Impensable hablar todos los días y a todas horas, por más que ése sea el verdadero deseo de los amantes.

> Te mando mi música… para que te acompañe, te resguarde, te arrulle al momento de tender tu cuerpo cansado sobre el catre sórdido que abraza tus sueños. Para hacer evidente mi presencia, mi amor. Es imposible estar físicamente en tu casa-cuarto, en la parquedad de tu vivir. Pero en el momento que escuches mi música, vas a sentir mi presencia, vas a saber que estoy ahí, a tu lado, en la congoja por ese destierro injusto llamado migración. Las canciones te dicen lo que quiero decirte, lo que siento por tu lejanía, lo que sufro por no tener la dicha de tomar tu mano, de abrazarte, de rozar tus labios. Después del arduo trabajo, del maltrato vivido, escucharás la música que te mando y me recordarás, y volverás a ese mundo de ensueños, a ese recuerdo de nuestro amor que es más real que la dura realidad que vivimos en el día a día. Yo también escucho tu música, una y otra vez. Se adentra en mi interior y en un instante tus ojos son mis ojos, tu sentir es mi sentir. Inundas mi pensamiento. Te miro a través de los sonidos, dibujo tu sonrisa en el aire, te tomo de la cintura y nos perdemos bailando entre las nubes. Sólo quedan los papanes delatando nuestra presencia con su estridente canto. Te mando unas fotos mías para que siempre las tengas en tu celular y por las noches me mires, te mire, una y otra vez, arrebujados en la sonoridad de nuestras canciones. El recuerdo invoca a la señora Sirena que viene a habitar en mis ojos, transmigro en manantial y riego la tierra con tu memoria, con la nostalgia del besuqueo infinito. Te mando mi amor... te mando mi música.

Referencias

ADELL, Joan-Elies, 2008, "Músicas portátiles: tecnología y evolución del consumo musical", en Miguel de Aguilera, Joan-Elies y Ana Sedeño, *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*, Barcelona, UOC.

ALIANZA MEXICANA CONTRA EL FRACKING, 2015, en <http://nofrackingmexico.org/que-es-el-fracking/>, consultado el 6 de septiembre de 2015.

APPADURAI, Arjun, 2001, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, FCE.

ATTALI, Jacques, 1995, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI Editores.

ÁVILA, Raúl, 1990, *El habla de Tamazunchale*, México, El Colegio de México.

CAMACHO, Gonzalo, 2006, "El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca", *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad, México*, Conaculta-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, pp. 251-288.

CAMACHO, Gonzalo, 2007, "La cumbia de los ancestros. Música ritual y *mass media* en la Huasteca", en Ana Bella Pérez Castro, coord., *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principio de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, México, Consejo Veracruzano de Arte Popular, pp. 166-180.

CAMACHO, Gonzalo, 2008, "Mito, música y danza: el Chicomexóchitl", *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, núm. 2, pp. 51-58.

CAMACHO, Gonzalo, 2013, "Canarios. Sones del maíz", en Ana Bella Pérez Castro, edit., *La Huaxteca. Concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM/El Colegio de San Luis.

CAMACHO, Gonzalo, 2015, "De la Huasteca a Monterrey no hay más que un paso…", *Expedicionario*, boletín de la Escuela de Antropología e Historia del Norte de México, año 4, núm. 9, pp. 1-3.

CAMACHO, Gonzalo y María Eugenia JURADO [tesis de licenciatura], 1995, "Xantolo. El retorno de los muertos", México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

CIRESE, Alberto, 2005, "Cultura hegemónica y culturas subalternas", en Gilberto Giménez, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. II, México, Conaculta-Icocult.

DÍAZ, Adela, 2009, *Migración indígena y apropiación del espacio público en Monterrey. El caso de la Alameda*, México, Centro de Estudios Históricos de la

Universidad de Monterrey/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Durin, Séverine, 2003, "Nuevo León; Un nuevo destino de la migración indígena", *Revista Antropología Experimental*, España, núm. 3.

Feixa, Carles, 2012, *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona, Ariel.

Friedman, Jonathan, 2001, *Identidad cultural y proceso global*, Buenos Aires, Amorrortu.

Gómez, Arturo, 1999, *El agua y sus manifestaciones sagradas (mitología y ritual entre los nahuas de Chicontepec)*, Chicontepec, Veracruz, H. Ayuntamiento Constitucional de Chicontepec.

Gómez, Arturo, 2014, "El ciclo agrícola y el culto a los muertos entre los nahuas de la Huasteca veracruzana", en Johanna Broda y Catharine Good, coords., *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, México, Conaculta-inah/unam, pp. 197-214.

Gómez, Arturo y Anuschka Van 't Hooft, 2012, "Atlatlacualtiliztli: La petición de lluvia en Ixcacuatitla, Chicontepec", *Estudios de lengua y cultura nahua de la Huasteca*, México, ccsyh-uaslp/Linguapax/ciga-unam, pp. 100-118.

Kumar, Arun; José Juan Cervantes, María del Carmen Pineda, Idalia Gallegos y Miriam Molina, 2010, "Migrantes indígenas en la zona metropolitana de Monterrey y los procesos de adaptación", *Revista de Antropología Experimental*, , España, Universidad de Jaén, núm. 10, texto 21.

Kun, Josh, 2005, *Audiotopía. Music, Race, and America*, Los Ángeles, California, University of California Press.

Lotman, Yuri, 1996, *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, España, Frónesis Cátedra/Universidad de Valencia.

Martín-Barbero, Jesús, 1991, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili.

Ochoa, Ana María, 2003, *Músicas locales en tiempo de globalización*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.

Ramírez, Gustavo; Román Güemes, Artemio Arrovo y Juan Manuel Pérez, 2008, *De aquí somos. La Huasteca*, México, Culturas Populares de México.

Sandstrom, Alan, 2010, *El maíz es nuestra sangre. Cultura e identidad étnica en un pueblo indio azteca contemporáneo*, México, ciesas/El Colegio de San Luis/Universidad Autónoma de San Luis Potosí/Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí.

SCHUTZ, Alfred, 1964, *Estudios sobre teoría social*, Argentina, Amorrortu.

TREJO, Leopoldo; Arturo GÓMEZ, Mauricio GONZÁLEZ, Claudia GUERRERO, Israel LAZCARRO y Sylvia SOSA, 2014, *Sonata ritual. Cuerpo, cosmos y envidia en la Huasteca meridional*, México, INAH.

YÚDICE, George, 2007, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa.

ZEPEDA, Alfredo, 2015, "Los pueblos de la Huasteca no conciben separados de la milpa", La *Jornada*, en <http://www.jornada.unam.mx/2012/07/14/oja-pueblos.html>, consultado el 5 de septiembre de 2015.

MIXTECHNO: LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LAS ANTIGUAS MÚSICAS MIXTECAS

PATRICIA GARCÍA LÓPEZ[1]
RUBÉN LUENGAS PÉREZ

Introducción

Un músico frente a un teclado, bocinas y voz en mixteco cantando chilena, estos son los elementos musicales hoy en las fiestas de algunos pueblos de la Mixteca Baja o de los mixtecos radicados en casi cualquier otra parte, ya sea de México o de Estados Unidos. Pero ¿qué pasó con la música de cuerdas, de orquesta y de bandas?, ¿qué está pasando actualmente con el *yaa sii*/ chilena y las nuevas generaciones?, ¿cómo están utilizando los mixtecos las nuevas tecnologías en pro de su tradición e identidad?

A la región Mixteca hoy se le sigue delimitando como un territorio que abarca parte de los estados de Oaxaca, Puebla y Guerrero; sin embargo, bien se sabe que los mixtecos tienen importantes asentamientos en donde han tratado de reproducir y mantener ciertos rasgos de su cultura en combinación con los de la cultura a la que llegan. Es así como tanto en territorio mexicano como en Estados Unidos se encuentran comunidades mixtecas que son ya una mezcla, pero que aún siguen teniendo estrechos lazos con sus comunidades de origen. De ida y vuelta la música ha viajado con ellos, es por eso –entre otras cosas– que hoy la música de los mixtecos suena aquí y allá como un continuo.

Este texto nos acerca a lo que está sucediendo actualmente en la música que hacen los mixtecos de El Jicaral, San Martín Peras y Coicoyán de las Flores, pueblos pertenecientes a Juxtlahuaca, así también como de Santa María Tindú y San Andrés Yutatío, pertenecientes a Tezoatlán; esto tanto en sus lugares de origen como en sus nuevos asentamientos: Madera, Fresno, Stockton y Bakersfield en California.

[1]Patricia García López, etnomusicóloga y músico de Pasatono Orquesta, Oaxaca. Rubén Luengas, director de la Orquesta Mexicana y Pasatono Orquesta.

La migración de los mixtecos tiene ya una larga historia; algunos investigadores señalan que el primer gran flujo de migrantes en el siglo XX fue hacia Estados Unidos con el programa de braceros (1942-1964). Si bien esta migración fue hacia el extranjero, ya en fechas anteriores ésta había comenzado hacia otros puntos del país como Oaxaca, Puebla y Ciudad de México principalmente. Desde esos tiempos se comienzan a encontrar cambios en la estética de la música mixteca, aunque se ha observado que el fenómeno musical actual responde al período de la migración de los años ochenta cuando los enganchadores llegaron a Sinaloa y Sonora, y descubrieron que por muy bajo precio los mixtecos hacían el trabajo que ellos necesitaban. Parte de esa oleada de migrantes son los que se organizan y crean la mesa directiva de Santa María Tindú, Tezoatlán, Oaxaca. Hay que recordar que la migración en esta etapa quedó marcada por la amnistía Simpson-Rodino, que fue la que legalizó a muchos mexicanos y que ha permitido la movilidad que hoy se conoce. A decir del presidente de la mesa directiva de Santa María Tindú, Antonio Cortés (entrevista, 2012), la primera tarea que tuvieron fue resolver las necesidades básicas de la comunidad de destino, es decir, lograr establecerse en Estados Unidos; después las necesidades de su pueblo de origen, donde ayudaron a su comunidad dotándola de distintos servicios, y es hasta entonces, después de 30 años, que comienzan a trabajar en aspectos de su cultura con el fin de reforzar su identidad, y es aquí donde la música desempeña un papel importante, específicamente la chilena, pues se crea en 2011 el Primer Festival de Chilenas en California, con sede en Madera, que convoca gente de varios lugares y que ha tenido ediciones posteriores.

Así como la mesa directiva de Santa María Tindú, otras organizaciones como el Frente Indígena Oaxaqueño Binacional y Radio Bilingüe, ahora organizan en Los Ángeles y otros condados de California Guelaguetzas, Gozonas[2] o programas culturales donde participan músicos de Oaxaca, como la banda de Yatzachi El Bajo, Pasatono Orquesta, diversas bandas zapotecas y tecladistas, por mencionar algunos.

[2] La Guelaguetza y la Gozona son dos palabras y acciones que usan los zapotecos del Valle y de la Sierra Norte respectivamente, y que refieren a una forma de reciprocidad entre los pueblos y las personas a manera de acuerdos de ayuda mutua; es la correspondencia y el intercambio recíproco. La Gozona consiste principalmente en que un pueblo lleve su banda a la festividad de otra comunidad para ayudar con su música en la fiesta. Así se establece el intercambio, pues ahora el otro pueblo tendrá que corresponder de la misma manera llevando también su banda.

Tempo primo, la tradición *unplugged*

Hubo un tiempo en el que se dibujó un mapa muy "específico" de lo que se consideraba la música de la Mixteca. Ese tiempo correspondió a diversas agrupaciones musicales e instrumentales que compartían y aún comparten un mismo común denominador: la forma o género musical, o más bien, un ente musical compartido e inteligible entre varios pueblos originarios, los cuales reconocen bajo un mismo concepto –mas no un mismo término– en distintas lenguas originarias, y que al final de cuentas optaron por nombrar de manera unívoca en lengua castellana e identificarlo como "chilena" (Luengas, 2010).

La chilena o *yaa sii* para los mixtecos es un género musical muy definido que se desprende de la categoría nativa conocida como *yaandavi*[3] o la música de los mixtecos, de los indios, que en términos muy generales se puede definir de la siguiente manera: *yaa sii* significa en mixteco literalmente "música alegre", en español se le conoce como "chilena", pero ésta no es como la conocida chilena de la Costa (por ejemplo, la chilena "Pinotepa" o "Acapulqueña linda"). Esta forma de nombrarle es un recurso de traducción que los hablantes de la lengua *tu'un savi* han utilizado para darle un nombre en español a su música. *Yaa sii* es la música mixteca que corresponde a *yaandavi*, la música de los indígenas, en contraposición a *yaa sa'an* la música de los mestizos, de la gente de fuera. *Yaa sii* puede ser cantada en mixteco, español o instrumental, aunque los datos apuntan que antiguamente en su mayoría era instrumental y pocas veces cantada; salvo ciertas excepciones donde entra en juego la tonicidad de la lengua mixteca, hecho que pone en conflicto las alturas de la lengua tonal y las alturas del sistema tonal funcional de la música de origen occidental, como es la música de *yaa sii*. Sin embargo, en la zona de la Mixteca de la Costa existe *yaa ñaa*[4] (canto para las mujeres), el cual es "cantado" como requisito. Cantado es un decir, desde el punto de vista de una línea melódica de corte occidental, más bien se trata de la apropiación de los tonos de la lengua mixteca valiéndose de ellos como sucesiones tonales que expresan otro sistema distinto, del cual no nos ocuparemos por ahora. Hay dos tipos de *yaa sii*, la chilena rápida y la chilena lenta, que se caracterizan por un tempo más rápido y más lento respectivamente. *Yaa sii* está compuesta de dos partes, A y B. El pie rítmico de *yaa sii* puede resumirse como una sucesión de un tegragrupo de ritmos dactílicos

[3]Mixteco de la Sierra Baja Sur: Santiago Coicoyán de las Flores y San Martín Peras, Oaxaca.
[4]Mixteca de la Costa occidental: Oeste de Jamiltepec y de San Juan Colorado, Oaxaca.

definidos por un acento de énfasis dinámico. Puede estar en compás de 12 o 6/8. En cuanto al componente melódico es común el uso de escalas diatónicas en modo mayor y en menor armónico. El contorno melódico está compuesto por la unidad melódica identitaria; esta unidad es la que identifica un *yaa sii* de otro, puesto que comúnmente se repiten armonía, ritmo, agógica, dinámica, dotación, ocasiones musicales, etc. En cuanto al componente armónico de acompañamiento, se desarrolla una función mixta rítmico-armónica. La mayoría de las chilenas o *yaa sii* utilizan I, IV y V7 para el modo mayor y I, IV y V7 armónico para el modo menor, y en una minoría de casos a inflexiones y/o modulaciones a los relativos y giros frigios del menor natural.

En la Mixteca Baja, como ya se mencionó, existió una manera instrumental y orquestal muy precisa que identificaba perfectamente qué era, quién tocaba y cuándo se tocaba la chilena o *yaa sii* (música alegre). Aunque no sabemos fechas exactas, ya para el siglo XIX el violín y el bajo quinto, es decir, la versión mixteca de la vihuela barroca tesitura bajo eran la unidad musical principal y la más vanguardista tecnología en cuanto a resoluciones mecánicas instrumentales de cuerda en la región. El bajo y el violín dibujaron un mapa genérico de la música *ñuu savi* o de la Mixteca de la parte Baja, es decir, lo concerniente a los distritos de Huajuapan, Juxtlahuaca, Silacayoapan, Putla y Jamiltepec, extendiéndose a lo que hoy conocemos como la Mixteca de la Costa o región de la Costa oaxaqueña. El bajo y el violín fueron los emisores sónicos ideales, la unidad perfecta del equilibrio instrumental, orquestal y por ende musical; en ellos yacen en conjunto distintas funciones musicales; en estos instrumentos está la melodía, la armonía en distintas inversiones, el bajo y la posibilidad de la creación contrapuntística;[5] así como los distintos efectos sobresalientes herederos del piano y de las orquestas, donde exploraron y se apropiaron de funciones musicales de otros instrumentos, como el efecto de "bombo seco" en el piano;[6] o en las palabras propias del tocador popular del bajo quinto: dar golpe de "tambora" en las cuerdas bordonas.[7] Bajo quinto y violín también formaron parte de las orquestas, de ahí la importancia de estos instrumentos. Más

[5]Rubén M. Campos (1995:146) señala: "Para acompañar canciones vernáculas es preciso el empleo que hacen del bajo de armonía los músicos que saben contrapunto o que lo ejercitan intuitivamente, pues su oído fino les permite bordar los acompañamientos con un primor de variedad y un lujo rítmico indescriptibles".

[6]El compositor oaxaqueño Guillermo Rosas Solaegui en su danzón "Oaxaca con meningitis" hace la anotación de "bombo seco" buscando tal efecto con el piano.

[7]Información proporcionada por don Augurio Rosales, tocador de bajo quinto, de Tezoatlán de Segura y Luna, Oaxaca.

adelante hablaremos en torno a la orquestación "nativa", es decir, a la forma de orquestar y concebir estéticamente la música y sus funciones en una obra.

Y sólo por mencionarlas, en la Mixteca hay otros tipos de agrupaciones además de esta unidad instrumental de bajo y violín. Existieron y existen aún, en un número muy reducido de "orquestas" y bandas o música de viento, así como ensambles de flautas y tambores o jarana (pequeño guitarrillo de tesitura tiple o soprano de cinco cuerdas) vinculados directamente a las danzas.

Las orquestas son agrupaciones que combinan a distintas familias instrumentales: percusiones, alientos metal y madera, cuerdas pulsadas y frotadas. Estas agrupaciones eran microempresas particulares que funcionaban como pequeños negocios donde se ofertaban servicios musicales como la musicalización de bautizos, bodas, cumpleaños o actos cívicos (tal es el caso de la velada de Benito Juárez). Su participación social es muy distinta a la de las bandas municipales, quienes funcionaron y funcionan en algunos casos todavía como corporativos sociales patrocinados por la municipalidad o el estado y la iglesia (Navarrete, 2001), y que a su vez retribuyen al pueblo a través de sus servicios musicales.

Sin embargo, en el aparente "conservadurismo" de las alejadas e incomunicadas poblaciones de la Mixteca Baja, que en sus míticas historias desde la época colonial se comunicaban a través de caminos reales, o caminos de herradura y de sus legendarios arrieros quienes forjaron su economía transportando los productos de un lugar a otro por falta de caminos y vehículos motorizados, las tecnologías de moda entraban porque entraban; así fue el caso de la victrola, los radios de bulbos, y en el caso de la música, la intromisión del moderno-antiguo instrumento del jazz estadounidense, el banjo tenor y sus músicas como el *swing*, *one step, two step, charleston, fox trot*, etcétera (García, 2009), quien también tuvo su aparición en estas tierras agrestes y que su presencia demuestra cómo hoy en día hay una transformación más de forma que de fondo.

El modelo económico de las orquestas fue el que retomaron los sucesores musicales años después. Primero los "conjuntos musicales" y posteriormente los "solistas" o "tecladistas", el auge tecnológico del *mixtechno* súper tecnificado basado en la música más antigua en un mercado tan ancestral como el camino del café o de los instrumentos entre los mixtecos.

Así han funcionado las orquestas, las músicas de viento, la música de danzas y el bajo quinto y el violín, y de hecho así siguen funcionando en algunos ca-

sos. Pero las imágenes del entorno, así como el panorama musical cambiaron. La Mixteca Baja sufrió los cambios inevitables que venían en oleada desde el centro y norte del país, así como de Estados Unidos. Todo parecía un tiempo inamovible, detenido, perpetuado por lo alejado. Y decimos parecía, porque ya desde finales del siglo XIX los oaxaqueños y mixtecos se enfrentaron a un primer impacto de nueva tecnología que perfilaba la transformación de la música: "los kioskos", los primeros megáfonos gigantes con techo de lámina de zinc o cobre, diseñados para la amplificación de la música de bandas de viento y orquestas. Éstos fueron sin duda un dispositivo de nueva tecnología que se dispuso en distintas plazas públicas de Oaxaca[8] y de la Mixteca como monumentos de una nueva era y de una nueva concepción del espacio público a partir de lo "sonoro" del ambicioso "México moderno". Ya el kiosko, el banjo y el moderno jazz, sus ritmos alocados y criticados en la gran Ciudad de México, sonaban con ingenuidad e inocencia entre la música de los mixtecos; así lo testimonian las orquestas de principios del siglo XX como la famosa Beethoven Jazz de Coicoyán de las Flores, Oaxaca. En otras palabras, las nuevas tecnologías han llegado a los músicos mixtecos desde siempre, desde el arribo de los instrumentos de cuerda en el virreinato, el kiosko, el banjo y el jazz, etcétera; toda esta mixtura creó por años un imaginario de lo que concebimos como "tradición", como auténtico o antiguo, se forjó una postal de lo que creíamos como inamovible, detenido, perpetuado por lo alejado, por lo agreste, por la falta de carreteras, la falta de energía eléctrica, de telefonía. La Mixteca Baja era el escenario perfecto para recordar una imagen visual y audible del México rural estático e inmóvil, "tradicional", y su música, a través de la acústica acción de sus instrumentos manufacturados de forma local, de su entorno acústico sin más intensidad que la propia del emisor musical, cerraban este círculo perfecto de perpetuidad, igual a "tradición", sinónimo de atraso, de rústico, pobre, de antiguo, sinónimo de indígena.

[8] En la *Memoria Constitucional del Estado de Oaxaca* de 1883 se asienta que en 1882 "en la plaza de armas situada frente al Palacio del Superior Gobierno del Estado y que antes se hallaba desierta y abandonada se ha implantado un pintoresco jardín, en cuyo centro se levanta un esbelto kiosko que descuella como figura aérea, en donde las música militares, tan aventajadas hoy y protegidas por la caja acústica que allí se tiene, dan magníficas serenatas alternativamente, regalando a la población con sus acordes sonidos", pp. 26, 27.

Tempo medio, hacia la electroacústica

En la década de 1990 comenzó la electrificación musical del *yaa sii* mixteco en varios sentidos; uno, el inicio de la grabación de la música mixteca por los propios mixtecos, quienes buscaron la forma de autoproducirse, grabando y tocando instrumentos acústicos como violines, guitarras, güiro y contrabajo, mientras que, por otro lado, otros grupos comenzaron a electrificarse combinando lo acústico con los instrumentos eléctricos.

> En 1999 salió a la venta el fonograma Grupo Mixteco Metlatónoc, *Kivi yaa Isavi, vol. 1, Tuxandoko*, en soporte de audiocasete, portada de un *flap*, con 10 ejemplos musicales ejecutados por el grupo Tuxandoko (ocote frondoso). El fonograma era reconocido por varios componentes entre ellos la foto de a portada, los músicos de Metlatónoc, Guerrero, pero sobre todo por un ejemplo musical: *Ama kakui kundui ñuu yui* (Luengas, 2008:34).

Si bien *Tuxandoko* fue el primer grupo de *yaa sii* o *yaandavi* en la Mixteca Baja en grabar su música con instrumentos acústicos, paralelamente otras agrupaciones comenzaron a electrificarse, como los grupos *"Tuxa numa", "Yuvinani", "Na isavi ñuu itia ta'anu" o "Na nda'vi ñuu itia ñu'u"*, por mencionar algunos. Nuevas tecnologías llegaron a la Mixteca y se introdujeron en la "tradición" ¿electroacústica mixteca? En verdad no, pues lo único que sucedió fue la sustitución de ciertos instrumentos por otros, la suma de micrófonos y la elevación de volumen. A la caída del bajo quinto por el colapso de la laudería mixteca (Luengas, 2001), la guitarra sexta acústica se sumó y ésta fue desplazada posteriormente por la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y el teclado, finalmente la batería ya existía en las *jazz band* viejas y el teclado, en algunos casos, era acogido por el recuerdo del acordeón. Las nuevas tecnologías de instrumentos sólo amplificaron el volumen de la música y por supuesto transformaron el timbre instrumental, la electroacústica mixteca sólo se sirvió de nuevo instrumental con mayor intensidad sónica, que se reconocía como "conjunto", ya no eran orquestas, ni música de cuerdas como se les conocía en algunos momentos, era la música de moda que conjugaba el *yaandavi* con la música comercial de moda de la década de 1990, la quebradita, la cumbia y los éxitos de moda del momento como Bronco, Los Bukis, Los Bybys, Los Acosta, entre otros. Sin embargo, la división tajante que los mixtecos hacen en torno a su música sigue siendo bien definida: *yaandavi* (la

música de los indios, de los mixtecos) y *yaa sa'an* la música de los de razón, de los mestizos.

En realidad, la electroacústica mixteca no existió como una recreación musical; sólo se trató de la migración de funciones musicales de instrumentos afines o equivalentes a otros que resonaban más fuerte y que significaban más ganancias, bajo el esquema de microempresa que la orquesta había marcado.

Un compañero de la escuela de música decía: "no por que Bach tocara el violín quiere decir que hacía música microtonal (sic)". Es decir, aunque el instrumento tiene las posibilidades de poder hacerlo, el contexto de Bach no lo fue para ejecutarlo de esa manera. Lo mismo sucedió con la electrificación de la música mixteca; finalmente se electrificaron los instrumentos pero siguieron tocando la misma "música alegre", ahora amplificada. La electrificación de los pueblos era cada vez mayor y la necesidad de hacer eventos con mayor poder sónico imitando los grandes bailes de los grupos de moda se instaló como el modelo predilecto para la masificación de la música. Los bailes alentados por los comités de padres de familia de las escuelas públicas, jardín de niños, primarias y secundarias, han sido hasta la fecha la mejor forma que los mixtecos han encontrado para recaudar fondos para un bien de la institución educativa, entre más grande mejor y entre más gente más dinero. Bailes de doble moral, una especie de "lavado de moral" donde menores de edad beben sin restricción, donde se escucha ya desde los años noventa corridos que hacen apología al narcotráfico y canciones plagadas de misoginia, recaudan dinero para la "educación" de los niños, para que aprendan "valores cívicos" en sus escuelas como el respeto a la sociedad, a la smujeres, la prevención de las adicciones, etcétera, y para todo esto, había que sonar más fuerte, llegar más lejos, había que estar conectado.

***Tempo finale*, la síntesis /mixtechno**

En la película *Ciudad de Dios (Cidade de Deus)* del cineasta brasileño Fernando Meirelles, Buscapé, el narrador de la violenta historia en las favelas, dijo algo así: "Si los grandes eran despiadados, no sabíamos lo que nos esperaba con los enanos, con la nueva generación; ellos eran más audaces, por decirlo de alguna manera, y traían una revolución más acelerada, desprejuiciada y sin temor alguno". Y así sucedió con la reciente generación de músicos mixtecos,

quienes marcaron un nuevo rumbo apropiándose de tecnologías totalmente desconocidas para ellos, aprendiéndolas y haciéndolas suyas para recrear una "nueva música mixteca" hecha con la base de una tradición antigua, nuevos sonidos sintéticos referenciados a su pasado remoto, e incorporando elementos de otras músicas que por el ir y venir se sumaron al *yaa sii*; exportando y recreando esa nueva música mixteca incorporada al modelo de movilidad migratoria, y sobre todo, musicalizando el *soundtrack* de la película de las nuevas identidades mixtecas transnacionales en el Valle de San Joaquín en Estados Unidos, así como en la propia comunidad de origen, el *ñuu savi*, el pueblo de la lluvia, la Mixteca.

Se llaman a sí mismos "tecladistas o solistas"; son chicos y chicas también; es decir, se trata de una generación joven; los tecladistas no son personas de edad avanzada, sino más bien una generación muy joven que ejecuta un teclado, uno o varios sintetizadores preprogramados con distintos ritmos; sin embargo, el género principal e infaltable y hecho que le da razón de ser es *yaa sii*. A diferencia de la vieja guardia, de los músicos de bajo quinto, jarana y violín, que hacían mayoritariamente música instrumental, los tecladistas hacen uso de la lengua mixteca como un distintivo fundamental del ser mixteco, la lengua es el vehículo de comunicación y expresión de los tecladistas, aunque por la naturaleza de una lengua tonal como el mixteco, surge un conflicto de competencias bitonales entre las melodías de las chilenas y la tonicidad de la propia lengua mixteca. No obstante, *tu'un savi*, o la lengua mixteca es un distintivo fundamental del movimiento de tecladistas.

Cuenta la leyenda que todo comenzó a inicios del recién comenzado siglo XXI con un tal Mateo Reyes, tecladista originario del municipio de San Martín Peras, Juxtlahuaca, a quien le atribuyen la creación del ritmo *yaa sii* (música alegre/chilena) en el teclado, aunque realmente se refieren a que él fue quien lo programó como una forma musical más de la caja de ritmos. Mateo Reyes es un elemento clave para lo que sucede hoy musicalmente en la Mixteca Baja, pues muchos lo consideran el ejemplo a seguir. Tuvo gran fama en la región, en San Quintín y California también; sus grabaciones todavía la gente las sigue oyendo y al parecer fue precisamente su éxito el que lo llevó a la tumba, pues lo mataron en 2006 y se cuenta que fue por envidias. Este músico puso de moda al solista con teclado y en su repertorio no faltaban *yaa sii* o chilenas.

Los tecladistas se reprodujeron por toda la región, en poblaciones pequeñas, medianas y grandes; músicos que en lo solitario de su haber programan o

trafican entre ellos memorias USB con distintas bases rítmicas y armónicas para crear chilenas. En verdad es un gran movimiento musical que trasciende a San Martín Peras el epicentro del mixtechno. Lo paradójico de este fenómeno es que se encuentra enclavado en una de las zonas más pobres de México –según Conapo, con muy alto grado de marginación y pobreza (Conapo, 2010)–, en lugares donde hace muy poco –10 años aproximadamente– la electrificación de algunos pueblos fue una realidad. La mítica imagen de Mateo Reyes como el creador de *yaa sii* en un teclado los alienta e inspira, entre los tecladistas crean sus bases rítmicas y no utilizan sólo un teclado, la dotación va desde uno hasta cuatro teclados dispuestos para una presentación. La emergencia del movimiento "solista" o mixtechno, como lo hemos nombrado los autores de este artículo, tiene características peculiares que nos hace identificar y afirmar la presencia de un movimiento que ha incorporado y sobre todo ha hecho dialogar rasgos musicales, tecnológicos, sociales y culturales distintos a los de la "tradición" mixteca en un sentido muy distinto a las adiciones tecnológicas simplemente, como sucedió antes con la amplificación de la música acústica.

Después de Mateo Reyes surgió un sinnúmero de tecladistas, por mencionar algunos: Juan de Dios Tenorio, de Coicoyán de la Flores; "El Fénix", de San Martín Peras; Miguel y su teclado original y Cecilia y su tecladista musical, de Petlacala; Juventud y El Sueño de Peras, de San Martín Peras; Rigoberto y sus Teclados, de Nundaca; Niebla Musical, de Lázaro Cárdenas, Coicoyán; Los Carnales y *Yaandavi* de El Jicaral; quienes siguiendo la fama y esquema de Mateo Reyes también persiguen el modelo económico que éste generó. Así pues, se creó una "empresa musical" donde la máquina ha desplazado a los músicos y en donde además se obtienen mejores dividendos, pues éstos están destinados a un solo músico, sin necesidad de distribuir las ganancias más que los pagos de gastos derivados de la producción de una presentación, tales como gasolina para el transporte, cargadores de bocinas y montaje, etcétera. Ahora el solista tiene una orquesta virtual, que no se queja, no come, no cobra, no desafina y le da de ganar todo el dinero a la estrella. Con una inversión fuerte, un tecladista puede hacerse de un buen equipo de audio, escenario y hasta una camioneta para mover todo su equipo y a él mismo.

Instrumentación y orquestación nativa, la orquesta virtual y el pensamiento orquestal mixteco

Se mencionó que el teclado contiene a una orquesta virtual; la razón de este comentario es a partir del análisis que se realizó al estudiar la manera de orquestar de los "tecladistas". Los datos revelaron lo sorprendente de la ambigüedad entre lo tradicional y lo moderno. Este tema abre un debate de la superficialidad de las percepciones estereotipadas de la música en su forma y fondo. Dicho de otra manera, la música producida con teclado, es decir, con electrófonos de última generación, con programación de bases rítmicas, con sonidos sintetizados y manipulados, todo aglomerado en una computadora sónica, es abordada por los mixtecos a partir de una manera de instrumentar y orquestar la música *yaa sii* de la manera más "tradicional-antigua" y convencional tal como si fuera una orquesta o una banda de viento en su forma más acústica. Los tecladistas seleccionan una plantilla de instrumentos que coinciden con aquellos que conformaban las viejas orquestas como violines, contrabajos, guitarras, mandolinas e inclusive violoncellos; entre los instrumentos de aliento figuran flautas, clarinetes y saxofones; y de aliento metal: trompetas, trombones y cornos emulando al corno en mi bemol o saxhor y tuba, así como acordeón. En percusiones: batería compuesta por bombo, tarola, platillos suspendidos y de choque, y caja china o redova. También se instrumenta bajo la idea de una banda de viento, esto implica seleccionar una plantilla de aerófonos de lengüeta y de boquilla circular: clarinetes, saxofones, trompetas, trombones, cornos, tuba y percusiones.

Sorpresivamente, cuando la instrumentación está orientada a las orquestas, resalta la formación de las antiguas orquestas mixtecas de principios del siglo XX. Llama la atención que del amplio catálogo de sonidos que ofrece un sintetizador, como guitarras distorsionadas, fagotes, armónicas, sonidos cósmicos o de *theremin*, etcétera, los tecladistas mixtecos se enfocan principalmente en una instrumentación sociohistóricamente compartida por el pueblo, a través de líneas transversales generacionales que son aceptadas sin resquemor por el colectivo: las orquestas o bandas.

Con la orquestación sucede de igual manera que con la instrumentación. Se trata de una alternancia de dos secciones musicales, una en *tutti* exponiendo la parte A y B para ser después retomadas o reexpuestas por secciones instrumentales distintas. Por ejemplo, un *yaa sii* puede llevar una sección de

tutti seguida por la sección de saxofones, *tutti*, violines, *tutti*, trombones, etcétera. Esta forma de orquestación es la misma que se mantiene en la actualidad en las bandas de viento. Es evidente que los tecladistas instrumentan y orquestan bajo los mismos cánones estéticos de siempre, pues con los recursos instrumentales que los sintetizadores les proporcionan buscan la simulación de los instrumentos acústicos.

Desde la máscara de la modernidad, de las nuevas tecnologías, encontramos una forma del pensamiento musical mixteco, el cual se ha perpetuado a través de la "migración musical". La música *yaa sii* categorizada por los propios mixtecos como su música, como la música auténtica y de los indios, ha sido un ente sonoro-cultural con un valor y un peso de gran magnitud, el cual se ha ido acomodando a través de los años de agrupación en agrupación. La migración musical, desde nuestra perspectiva, es la capacidad que tiene un ente músico-social de adaptarse y acomodarse en otros estadios a los distintos tiempos y circunstancias que los que los cismas históricos y sociales provocan en los contextos musicales de una cultura. *Yaa sii* ha sido un migrante musical que ha tenido la capacidad de pasar de agrupación en agrupación, de los instrumentos acústicos a los electrificados y finalmente a los sintetizadores, prevaleciendo como base musical el pensamiento musical mixteco.

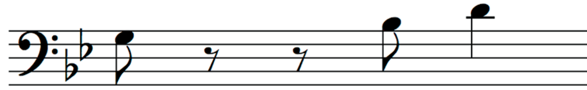
Nuevas tecnologías, nuevos rasgos musicales

A lo largo de 20 años ha sido posible registrar dos rasgos evidentes que se sumaron a *yaa sii* y que renovaron la música mixteca. Por un lado, el uso del teclado, y con éste, una modificación en la ejecución de un instrumento. *Yaa sii* ha aceptado e incorporado en la función musical del bajo la influencia y presencia de la cumbia mexicana.

Figura 1. Bajo tradicional de yaa sii



Figura 2. Bajo de yaa sii ejecutado por los tecladistas



Como se observa en la figura 1, el bajo de *yaa sii* en su forma "tradicional" o antigua se limita a ejecutar el tiempo fuerte de cada grupo, ejecutando el tiempo 1 y el 4 de un tramo temporal de seis pulsaciones, en este caso un compás de seis octavos. El bajo de *yaa sii* de los tecladistas suma una nota más en el segundo grupo marcando una tendencia binarizadora. La sucesión melódica del bajo por terceras ascendentes I, III y V evidencia el estilo y la forma del bajo de la cumbia mexicana que ha sido tan popular en la región mixteca desde décadas atrás.

Figura 3. Tendencia binarizadora



Por otro lado, un rasgo extramusical que se sumó a *yaa sii* y que hoy en día es parte sustancial de la música y del estilo de los tecladistas o solistas es el "saludo sonidero".

Se trata de la apropiación de los saludos y dedicatorias que frecuentemente se escuchan entre los sonideros de la Ciudad de México, en colonias como Peñón de los Baños o la Ramos Millán y que son propios del Sonido Fascinación, Sonido La Changa, Sonido Cóndor, etcétera. Lo interesante de la apropiación del saludo sonidero es que a pesar de que los tecladistas tienen el mixteco como lengua madre, éste por lo regular se realiza en español. A través de este discurso se mandan salutaciones a amigos, familiares, patrocinadores, poblaciones y personajes famosos de la región; recurrentemente se mencionan a las personas y su lugar de origen o residencia. Estos saludos trascienden la región y los pueblos, y en la actualidad van más allá de la frontera nacional, ahora también son saludados personajes que se encuentran en Estados Unidos. Los tecladistas y su movimiento cruzaron la frontera, o como dicen en la Mixteca, se fueron para el norte.

Nuevas músicas, nuevos horizontes

En el mes de septiembre de 2011 se organizó por primera vez el Festival de la Chilena en Madera, California. Para el 22 de septiembre de 2012 se llevó a cabo el Segundo Festival de la Chilena en el mismo lugar. Fuimos invitados a ser jurados Sergio Navarrete Pellicer, Ulises Revilla y Rubén Luengas. Dicho evento es organizado por la mesa directiva de Santa María Tindú; una organización social de residentes originarios de Santa María Tindú, Tezoatlán, Oaxaca, que en palabras de su entonces presidente don Antonio Cortés ya habían trabajado bastante por el bien de la comunidad de origen, así como de la de destino. Su trabajo había consistido en generar un censo de gente de Tindú asentada en California y Oregón, recaudar fondos y contribuir en coordinación con el programa 3x1 para migrantes de la Sedesol y conjuntar recursos federales, estatales y municipales para el bien común de las comunidades de origen. De esta manera habían contribuido para el desarrollo de obras públicas como agua potable, drenaje y pavimentación. Era el momento, comentó Antonio Cortés, de tomar en cuenta a la cultura y qué mejor manera que la música de los mixtecos, que a partir de un festival-concurso fortalecería y daría espacio a la expresión mixteca más importante y representativa: la *chilena*.[9]

En el Segundo Festival de la Chilena se contó con la participación de 14 agrupaciones musicales de origen mixteco y triqui; la mayoría de ellas formadas en territorio estadounidense que buscaban la participación y el premio que la mesa directiva ofrecía como estímulo.

A las 17 horas del citado día comenzó el festival en el lienzo charro llamado Charros Unidos en Madera, California. La regla era clara; tenían derecho a interpretar tres ejemplos musicales de los cuales uno por lo menos tenía que ser chilena y ser anunciado como el número que entraba a concurso. Las agrupaciones participantes en el festival fueron las siguientes:

[9]"Los cambios de contextos residenciales producen transfiguraciones en las identidades colectivas; aunque no se fusionen con las de la sociedad receptora; suponen redefiniciones y la construcción de una nueva autoimagen considerada más adecuada al medio. Dicha autoimagen será una resultante de la estrategia generada para movilizar los nuevos recursos económicos, políticos y culturales que se disponen para estructurar la vida cotidiana. Así, por lo general se recurre a rasgos emblemáticos, seleccionados del patrimonio cultural propio, que se resignifican y actúan como referentes identitarios (la comida, la **música**, el baño de temazcal, rituales públicos y privados, etcétera)" (Barabas y Bartolomé, 1999:33, 34). Las negritas son de los autores.

- Grupo Relámpago Musical de Tecomaxtlahuaca, Oaxaca.
- Los Hermanos Sánchez de El Espinal, San Martín Peras, Oaxaca.
- Los Únicos de Garzón, de San Marcos de Garzón, Tezoatlán, Oaxaca.
- Samy y sus teclados, de San Martín Peras, Oaxaca.
- Súper Sol, de Putla de Guerrero, Oaxaca.
- Claudio Vázquez y sus teclados.
- Impacto Musical, de Yucuquimi de Ocampo, Tezoatlán, Oaxaca.
- Lucas y sus teclados, de San Martín Itunyoso, Oaxaca (triqui)
- Los Decididos de Oaxaca, de Yucuquimi de Ocampo, Oaxaca.
- Ángel y sus teclados.
- Kazys de Cali
- El Inmigrante Solitario, de San Juan Mixtepec, Oaxaca.
- Conquistadores del Amor.
- Banda de Viento de San Bartolo Salinas, Tamazola, Oaxaca.

Los lineamientos a calificar propuestos por la propia mesa directiva fueron:

- Interpretación: calidad en la ejecución musical.
- Acoplamiento: precisión técnica (entradas, salidas, armonía, acoplamiento instrumental).
- Afinación: que cada instrumento se escuche bien.
- Procedencia de la chilena: preguntar al grupo/tecladista si saben de dónde proviene la chilena que está tocando.
- Tiene jóvenes: dar mayor puntuación a aquellos que tengan más jóvenes, ya que eso es importante para mantener la tradición.
- Reacción del público: ver y escuchar la reacción del público, cómo bailan, disfrutan la chilena, etcétera.
- Uso de instrumentos tradicionales: violín, armónica, etcétera.

La agrupación ganadora fue la Banda de Viento de San Bartolo Salinas, Tamazola. El segundo lugar fue para El Inmigrante Solitario y el tercero para Samy y sus teclados.

A este festival ingresaron 1 360 personas. *Yaa sii*, la chilena, traspasó la frontera y ahora es un rasgo de suma importancia en la construcción de la comunidad mixteca transnacional. El Valle de San Joaquín, en California, es hoy por hoy el referente de la expresión musical *yaandavi* en Estados Unidos.

La chilena suena y suena fuerte, entre los mixtecos jornaleros de los campos de cultivo de la uva, la naranja u otros productos del campo. La vitalidad de la chilena y su contribución a la construcción de una comunidad de destino como la de Madera, era la cereza del pastel que faltaba a más de 30 años de construirse como comunidad.

Si bien la música había estado presente en momentos políticos y sociales cruciales para los mixtecos migrantes, por ejemplo en el nacimiento del Frente Indígena de Organizaciones Binacionales, el Festival de la Chilena, organizado por la mesa directiva de Tindú muestra a la chilena mixteca, *yaa sii*, como un signo de resistencia cultural que a través de su categoría distintiva mixteca *yaandavi* (la música de los mixtecos) plantea de una forma firme y clara el significado de ser mixteco. La lengua en la música es, pues, el vehículo de expresión para la reafirmación de los mixtecos.

Música de jóvenes para todos

Cabe enfatizar que el movimiento de los tecladistas es un movimiento generado y desarrollado por jóvenes; son ellos los que abanderan este momento de la música mixteca. Los tecladistas se han convertido en microempresarios que así como ofrecen sus servicios también diseñan estrategias de mercado en la lógica mixteca, tales como la producción de fonogramas bajo criterios estéticos de diseño, presentación, repertorio y sobre todo la comercialización y distribución de la música grabada sustentada en los circuitos de venta y congregación masiva de peregrinos, principalmente en los mercados itinerantes de las celebraciones religiosas de los principales santuarios de la región. De esta manera, la música grabada se encuentra disponible a la venta en las ferias más relevantes de la Mixteca, sobre todo, en el período de celebraciones de Cuaresma y Semana Santa, así como otras celebraciones importantes, como en el Santuario de la Virgen de Nieves en Ixpantepec, Nieves, Silacayoapan, el 5 de agosto, por mencionar alguna (Luengas, 2008).

La música mixteca de los teclados también marca un hito en la historia mixteca, pues es un movimiento creativo en el sentido de que los jóvenes tecladistas no son sólo ejecutantes de música, sino también compositores activos y prolíficos quienes han desarrollado una práctica efervescente de composiciones originales, donde articulan la composición musical, la instru-

mentación y orquestación a través de los recursos musicales que les ofrece un sintetizador y la creación de letras en lengua mixteca. La dinámica creativa de los tecladistas ha generado por otro lado la competitividad entre compositores-ejecutantes, quienes compiten entre sí por mejores chilenas, mejores letras y ejecuciones, y por supuesto, tecnología, sonido con mayor fidelidad y potencia, y evidentemente, por los mejores contratos.

La radio ha desempeñado un papel muy relevante. Hugo Morales, mixteco de Oaxaca, abogado egresado de Harvard y activista de importantes movimientos a favor de los latinos, creó Radio Bilingüe en Fresno, California; en esta radiodifusora Filemón López, otro migrante mixteco, de San Juan Mixtepec, Oaxaca, fue locutor por más de una década de "La hora mixteca", programa conducido en mixteco y español que se sigue transmitiendo los domingos y se enlaza con radiodifusoras de Baja California, Guerrero y Oaxaca. En muchos pueblos mixtecos desde el mediodía se escucha a través de la XETLA, la radio de Tlaxiaco, saludos y mensajes, así como dedicatorias de chilenas de ida y vuelta entre México y Estados Unidos.

Con el fácil acceso a cámaras digitales y celulares se comenzaron a grabar videos que ahora ya están en YouTube, Facebook, Twitter, Soundcloud; así, la nostalgia y añoranza por el pueblo encuentra parte de su remedio en la internet. En YouTube encontramos videos de fiestas particulares o comunitarias, secuencias de fotos o videos de paisajes de los pueblos con música de fondo de chilenas o *yaa sii*, ya sea de cuerdas, de banda y por supuesto de algún tecladista famoso en la región.

Todos estos elementos, en conjunto con Radio Bilingüe han sido el gran escaparate de la música que se produce y comercializa por y para los mixtecos radicados en ambos países.

Liberales *versus* conservadores

Como lo han apuntado algunos investigadores, en la construcción de la visión que se tiene de la música indígena, ya sea en los programas de preservación, de apoyo a compositores de música tradicional y en general de la política cultural del país que ha sido siempre conservacionista y romanticista; inclusive frenadora de cambios, obstaculizadora de nuevas propuestas, han puesto a la música indígena como inamovible, es decir, le han colocado en un escenario

que ha hecho creer que los propios agentes de los pueblos originarios son los más conservadores de "tradiciones", de músicas, de dotaciones instrumentales, de timbres, de repertorios y que son los pueblos indígenas los que tienen que ser los custodios de una música que desde afuera se cree que no se mueve o que no se debe mover.

> El estereotipo del músico indígena como el guardián del pasado remoto, de las tradiciones, de lo original, de la "identidad", se rompe con los tecladistas, pues ellos no encajan en las políticas culturales enfocadas a la música. Más bien, son vistos como casos de "pérdida de identidad" y extinción de la tradición. Un ejemplo claro de esta observación se vislumbra en la forma que en Oaxaca se ha manejado la llamada "máxima fiesta de los oaxaqueños, la Guelaguetza", que a los ojos de los evaluadores oficiales de la tradición, el famoso Comité de Autenticidad, busca desde una perspectiva urbana y folclorizante la originalidad a partir de "postales folclóricas" alejadas de los movimientos dinámicos de las culturas que suceden en todo el estado. Esto repercute de manera sustancial, pues ha creado un divorcio entre la construcción oficialista del estado, a través del sector cultural, y sobre todo el turístico, y las manifestaciones musicales contemporáneas de los pueblos indígenas y sus movimientos naturales a través de los tiempos.
>
> No se respeta la valoración interna que se realiza en las localidades ni la selección de elementos a través de los cuales los habitantes de las mismas se sienten representados (Lizama, 2006:258).
>
> [...] el Comité de Autenticidad, cuya labor estuvo dirigida desde su origen a cuidar que la fiesta oaxaqueña evitara la introducción de elementos que, para juicio de los organizadores, no formaban parte de la cultura indígena; estas innovaciones que se habían dado a lo largo del tiempo eran consideradas como "mixtificaciones", es decir, como resultado de una mezcla de costumbres propias y ajenas, que hacían que al reproducirse en los Lunes del Cerro éstos fueran perdiendo la "autenticidad" sobre la que se habían construido (Lizama, 2006:254).

Si bien es de suponerse que los tecladistas indígenas mixtecos no son y tal vez nunca serán invitados a la Guelaguetza por no mostrar "autenticidad" ante las evaluaciones del Comité de Autenticidad es clara la separación que existe entre la idea que promueve, difunde y apoya el estado y la realidad del movimiento de la actual música mixteca. Desde esta perspectiva se manifiesta un escenario evidente entre los que promueven "conservar" y los que innovan.

Yaa sii, la música alegre de los mixtecos, ha experimentado distintos vaivenes a través de los tiempos; ha migrado entre comunidades instrumentales; ha

abandonado unas y se ha instalado en otras; su esencia sigue vigente y latente, seguramente ha sufrido pérdidas de igual manera que ha sumado rasgos musicales y extramusicales; no obstante, su aceptación en su nueva versión tecladista es aprobada y solicitada por el colectivo, esta forma "nueva" de recrear la música de los mixtecos muestra una transversalidad generacional y social que es aceptada por niños, adultos, ancianos y sobre todo jóvenes. Su éxito se debe a que es una música hecha por mixtecos para mixtecos; su factura obedece a componentes musicales que son en esencia los mismos que utilizaron los abuelos de los jóvenes músicos de hoy, quienes hicieron bailar y significar el ser mixteco a través de esta música. En esencia, la música alegre de los tecladistas es una historia muy profunda y antigua, reexpuesta de manera distinta que dialoga sin problema alguno entre la comunidad, un juego excéntrico entre el pasado remoto y la modernidad inmediata.

Los tecladistas han demostrado que son los portadores de la nueva y reelaborada música mixteca; son los jóvenes quienes se han apropiado de la escena musical de la región; son los "chicos tecno" que usan computadoras, teclados, pistas, que programan sus ritmos y saben de amplificadores, mezcladoras, bocinas y efectos; pero sobre todo son los portavoces de una resistencia cultural hecha música, *yaa sii-yaandavi* la música alegre, la música de los mixtecos que ha migrado de agrupación en agrupación. Son pues estos personajes los innovadores y vanguardistas de la historia, que sin prejuicios del estereotipo de lo original y/o tradicional son la generación de la ruptura y a la vez los custodios de la música considerada más antigua y propia de la mixteca (dicho por ellos mismos). Mientras los conservadores –los no mixtecos- los miran como una desbandada de cholos, maras, chavos banda, etc., tocando chilenas en teclados. Los liberales tecladistas y sus ritmos alegres son el sonido mixtechno del país de las nubes profundo.

Un día le preguntamos a un músico mixteco, a don Juan Tenorio Villavicencio, de Coicoyán de las Flores, Oaxaca:

–¿Cuál es la mejor música alegre?

Él nos respondió:

–La mejor música alegre es la que te hace llorar.

Tal vez el pensamiento musical mixteco está imbricado en el diálogo armónico de los opuestos, pues si la mejor música alegre es la que te hace llorar, la música más moderna y tecnificada resulta ser la más antigua.

Referencias

Barabas, Alicia y Miguel Bartolomé, 1999, coords., *Configuraciones étnicas en Oaxaca, perspectivas etnográficas para las autonomías*, vol. I, México, Conaculta/INI/INAH.

Campos, Rubén M., 1995, *El folklore musical de las ciudades*, México, Cenidim.

Consejo Nacional de Población (Conapo), 2010, *Índice de marginación por entidad federativa y municipio 2010*, en <http://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/112529/8_IMEyM2010_PAG_195-233.pdf>, consultado el 14 de septiembre de 2016.

Cortés, Antonio [entrevista], 2012, por Rubén Luengas [trabajo de campo], *Segundo Festival de la Chilena*, Madera, CA., 22 de septiembre.

Escárcega, Sylvia y Stefano Varese, 2004, comps., *La ruta mixteca*, México, UNAM.

García López, Patricia, 2009, "El banjo en la tradición musical de la Mixteca", en Ana Rosa Domenella *et al*., edits., *Entre la tradición y el canon. Homenaje a Yvette Jiménez de Báez*, México, El Colmex, pp. 133-150.

García López, Patricia y Rubén Luengas Pérez, 2002, "La música tradicional de la Mixteca" en *La tierra del sol y de la lluvia*, México, Universidad Tecnológica de la Mixteca, pp. 105-128.

Lizama Quijano, Jesús, 2006, *La Guelaguetza en Oaxaca. Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*, México, CIESAS.

Luengas Pérez, Rubén, 2001, "El bordón de las nubes" en *Acervos, boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca, México*, vol. 6, núm. 24, invierno, pp. 23-27.

Luengas PérezRubén [disco compacto], 2008, "Ama Kakui… música rectora de la Mixteca Baja", en *En el lugar de la música. 50 Testimonio musical de México 1964-2009*, México, Conaculta-INAH, pp. 32-40.

Luengas Pérez, Rubén [disco compacto], 2010, *Yaa, Ntaa, Chilena…, La otra chilena. Música de los pueblos mixteco, amuzgo, chatino, tlapaneco, nahua, afromestizo y triqui*, México, CDI.

Memoria Constitucional presentada por el ejecutivo del Estado Libre y Soberano de Oaxaca al H. Congreso del mismo el 17 de septiembre de 1882 sobre todos los ramos de la administración pública, 1883, Oaxaca, Imprenta del Estado en el Ex-Obispado, a cargo de Ignacio Candiani.

Navarrete Pellicer, Sergio, 2001, "Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX", en *Heterofonía*, México, Cenidim/INBA, núm. 124, enero-junio, pp. 9-27.

DE LOS SONES DE *PASCOLA* A LAS CANCIONES RANCHERAS: EVOLUCIÓN Y TRANSMISIÓN MUSICAL ENTRE LOS PIMAS DE LA SIERRA MADRE OCCIDENTAL

Andrés Oseguera Montiel

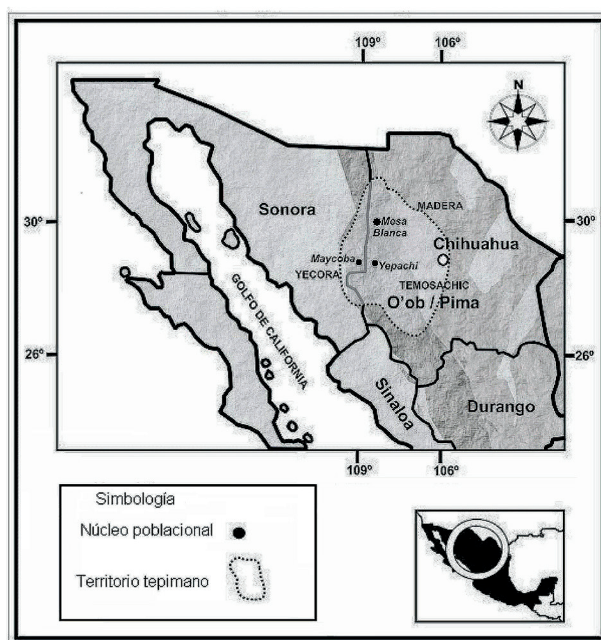
Introducción

Los pimas, también conocidos como *o'oba* u *o'ob*, están ubicados en los límites interestatales de Chihuahua y Sonora en el noroeste de México. Viven en pueblos y rancherías enclavados en la Sierra Madre Occidental, cultivando la tierra con maíz y frijol principalmente. Además de sus actividades agrícolas, los pimas suelen trabajar como vaqueros para los "blancos" (*dúkama*), descendientes de los europeos colonizadores que llegaron a la sierra desde la época colonial con la esperanza de encontrar oro y plata. Estos "blancos", como suelen denominarse a sí mismos, tienen ranchos y hatos de ganado vacuno y suelen emplear a los pimas como vaqueros o para cultivar sus propias tierras.

Además de esta relación económica marcada por la explotación y el despojo, una expresión del capitalismo reinante en la actualidad y originado durante la época colonial en esta amplia región serrana, entre los indígenas pimas y los *dúkama* se han presentado, de manera inevitable, intercambios culturales importantes en cuestiones rituales y musicales.

Actualmente, los pimas siguen realizando un ritual ancestral denominado yúmari, un ritual de petición de lluvia para asegurarse una buena cosecha de maíz y frijol. Lo llevan a cabo una vez al año (entre los meses de octubre a diciembre) y durante tres noches seguidas. En esas noches los pimas interpretan cantos en lengua pima y sones de *pascola*. El primer son es interpretado por tres hombres cantores con sonaja de bule y el segundo por un dueto conformado por un violinista y un guitarrista. Esta música ritual es una de las reminiscencias del pasado indígena y constituye la principal expresión musical de los pimas en la actualidad. Los sones de *pascola* también se presentan en otros contextos rituales; por ejemplo, en las "velaciones", que se llevan a cabo tanto para festejar los cumpleaños de las personas como para celebrar el "día" de los principales santos y vírgenes de la iglesia católica se interpretan

Mapa 1. Ubicación de los pueblos pimas



Fuente: INAH (2010).

los sones de *pascola*. Se les conoce como "velaciones" por el hecho de que los participantes velan con música toda una noche o hasta la 12 am.

Sin embargo, esta música ritual no es la única que los pimas interpretan. En los mismos contextos rituales y en otros más, como la semana santa y en las llamadas *tesgüinadas* (que son las reuniones que hacen los pimas después de la semana santa o del yúmari, donde todos beben *baki* –bebida de maíz fermentado– en la casa del gobernador o encargado de la fiesta), las canciones rancheras se escuchan en grabadoras o se interpretan por los mismos músicos que tocan *pascola*. Esta música ranchera es la principal y a veces la única música que escuchan los *dúkama*. Tanto hombres como mujeres gustan ir a los bailes en las fiestas de los pueblos y bailar al ritmo de 2/4 de las canciones rancheras interpretadas por las bandas musicales de la región. También suelen poner en sus *pick ups* canciones que aluden a las piezas de amores imposibles, desdenes y travesías de hombres que viven en regiones rurales, con caballos, armas y mujeres.

Los músicos de *pascola* tienen una mayor posibilidad de diversificarse (por los instrumentos musicales), y este aspecto ha permitido que esta música ritual continúe y se practique entre los pimas. Con guitarra y violín (también han incorporado el acordeón), los pimas interpretan la música ranchera y la incluyen ahora como parte de su vida ritual. Seguramente, esta situación irá cambiando conforme aparezcan nuevas modas y gustos musicales de la región. Cada vez más personas, entre niños, jóvenes y adultos que viven en la sierra, tienen una preferencia por la música denominada narcocorrido, género que tiene la misma estructura musical que los corridos de la época revolucionaria, pero con una temática directamente relacionada con la situación de violencia y del narcotráfico que padece toda esta región y el país. Tal vez sea cuestión de tiempo para que dicha música se incorpore a los rituales pimas.

El hecho de que cierta música tenga éxito en términos de la difusión y la adaptación en una región determinada no depende exclusivamente de los instrumentos musicales, de la ausencia o presencia de intérpretes, o de la pericia de los músicos. También es posible explicar la transmisión de un género musical considerando los efectos que puede tener dicha música en la mente de los que la escuchan e interpretan. Es decir, más allá de los aspectos técnicos de la reproducción musical o de las contingencias que hacen posible la presencia o ausencia de un género musical (aspectos que en conjunto los llamaremos determinantes ecológicos), es posible buscar una explicación de la persistencia y transmisión de melodías y armonías considerando los efectos (tanto emocionales como evocativos) que la música genera en los individuos que la escuchan. En este sentido, no se trata tanto de analizar la música en sí misma, sino explicar por qué una pieza musical es atractiva para un conjunto de individuos en un contexto determinado, y en este sentido proporcionar una explicación analizando los efectos (emocionales y evocativos) que una representación musical tienen en los integrantes de un grupo.

Este planteamiento sigue el modelo de la epidemiología de las representaciones propuesto por Sperber (2005), que busca identificar las cadenas causales que permiten que una representación se estabilice y tenga éxito en su difusión y permanencia en un grupo determinado. El modelo alude al principio pragmatista donde las representaciones (como pueden ser cuadros de pintura, textos literarios, música, etc.) son entendidas bajo tres términos: como objeto de la representación de algo, para alguien (Sperber, 2005:32). Si se considera

que la música es una representación que cumple el objetivo de estar en el lugar de algo para que sea escuchado por alguien, dicha representación como objeto perceptible tiene un efecto mental en ese alguien que percibe la representación. En este sentido, la música puede ser entendida como una representación pública, por su carácter material, tangible y perceptible. La música que escuchan los pimas, tanto aquella que está relacionada con los rituales ancestrales del grupo indígena como aquella que ha sido una influencia directa e indirecta por parte de los blancos desde que se inició la colonización hasta el presente, es una representación pública que debido a su persistencia y transmisión de una generación a otra se ha convertido en una representación cultural.

La perspectiva epidemiológica de las representaciones no es la única que busca explicar por qué ciertas expresiones culturales persisten y se transmiten de manera más exitosa que otras. En la búsqueda de una explicación de la transmisión de representaciones culturales, la memética se presenta como una alternativa a la epidemiología de las representaciones desde una perspectiva evolutiva de la cultura enfocada en las variaciones, la selección y transmisión de unidades culturales denominadas por Richard Dawkins *memes* [mi:ms] (2006). La propuesta permitiría entender los cambios de la música tradicional relacionada con un ritual de petición de lluvia y con las celebraciones asociadas al santoral católico, a la música que se escucha en los reproductores personales de música. Se trataría de esquemas coherentes o paradigmas en términos de lo que Derek Gatherer (1997) refiere para el caso de las escuelas de jazz; en ese sentido se podría pensar que la música de *pascola* representa un esquema general a partir del cual se van incluyendo nuevas expresiones musicales.

El contexto musical pima y su transmisión

La zona pima es una región ubicada en la serranía chihuahuense y sonorense, donde las influencias musicales que tienen presencia en la población está relacionada con el género ranchero, un género que está ampliamente difundido en distintas regiones rurales de México. Las ocasiones especiales para escuchar música ranchera son las fiestas patronales donde acuden los grupos musicales de la región especializados en interpretar las piezas más representativas del género ranchero en la plaza de los pueblos (que son en realidad

espacios reducidos que, en la mayoría de los casos, forman parte del atrio de la iglesia católica). Con la música de estos grupos se organiza los bailes de pareja (hombre y mujer) al ritmo de 2/4.

Tanto los bailes como la música ranchera forman parte de las expresiones musicales de los blancos o *dúkama* que colonizaron esta sierra en busca de oro y plata durante la época colonial y poscolonial. Los actuales descendientes de esta población, la mayoría de ellos de origen europeo, recuerda que sus antepasados hacían bailes de salón en las mismas casas que construyeron en los actuales pueblos de la sierra; las reglas de etiqueta eran tan importantes como si se tratara de un baile de la élite citadina; los hombres utilizaban pañuelos en el hombro y en la mano para evitar el contacto físico con su compañera de baile. Ahora, en las fiestas patronales, la etiqueta ha dado paso a un baile de pareja que permite el contacto físico sin recato alguno, con el movimiento acompasado de 2/4 de la música ranchera. En estos bailes se llevan a cabo las conquistas amorosas derivado de la confluencia de los hombres y las mujeres que viven apartados en sus ranchos durante la mayor parte del año (Oseguera, 2008).

Sin bien en los bailes de la plaza del pueblo participan fundamentalmente los blancos, la música ranchera es el género musical más escuchado hasta ahora por los pimas. Los bailes representan para los indígenas uno de los momentos principales en el que pueden escuchar música en vivo; son los principales espectadores de los bailes al juntarse alrededor de la plaza, atentos a las estrategias de conquista de los hombres que buscan bailar con alguna chica. Con respecto a los bailes que se celebran en honor a los santos patronales de la iglesia católica, la música queda ceñida a ese momento de celebración que puede prolongarse por una o dos noches. Es un contexto festivo que rompe con la vida cotidiana de los campesinos y rancheros que viven apartados de los principales pueblos donde se llevan a cabo estas celebraciones. Una de estas fiestas que ha tenido una presencia cada más significativa a nivel regional es la que se celebra cada cuatro de octubre en el pueblo de Maycoba en honor al santo San Francisco de Asís. En esta celebración la música ranchera se presenta como una de las principales atracciones desde hace varias décadas, pues distintos grupos musicales llegan exclusivamente a este pueblo que se encuentra alejado de los principales asentamientos de Sonora. En uno de los carteles promocionales de la segunda mitad del siglo XX es evidente la separación entre los bailes amenizados por bandas (La Gran Orquesta de Sahuaripa, Sonora), y la fiesta de los indios pimas de aquellos lugares.

Se trata de dos eventos musicales diferenciados en un mismo contexto festivo. La música de los rancheros con grupos en vivo como principal atractivo de las festividades patronales contrasta sin duda con las actividades propias de los indígenas que de modo simultáneo llevan a cabo en espacios alternos a las pistas de bailes. Lo mismo sucede en la semana santa, principalmente en el pueblo de Maycoba. En los días santos (jueves, viernes y sábado de gloria), los pimas realizan una serie de actos relacionados con las actividades propias de la pasión de Cristo y al final desde el sábado de gloria por la noche comienzan los bailes con grupos norteños en la Plaza de Maycoba hasta el domingo de pascua. Durante estos eventos musicales los pimas sólo participan como observadores; son contadas las veces que participan en el baile que se lleva a cabo en la noche, como lo hacen los rancheros, tanto hombres como mujeres, que asisten con las mejores prendas de vestir y con el interés explícito de conseguir pareja.

La versatilidad del género está relacionada con la manera en que se ha venido reproduciendo la música ranchera. Tiene un componente de sociabilidad indiscutible y permite que, independientemente de la adscripción étnica, grupos distintos puedan participar ya sea como oyentes o bailando al ritmo de esta música. Esta forma de participación corporal permite o está entrelazada con el principal objetivo por el que muchas personas van al baile: permite identificar a la pareja con la que se pretende o se visualiza una relación social. El baile representa la principal oportunidad tanto de hombres como de mujeres de la sierra al congregarse en un solo punto en una fecha precisa para encontrarse y tener la oportunidad de interactuar. Los pueblos de esta zona de la Sierra Madre Occidental están generalmente aislados la mayor parte del año, de ahí que resulte una gran oportunidad participar en el baile para conseguir una pareja.

No es de extrañar que el éxito de este tipo de música ranchera genere una abundancia de grupos dedicados precisamente a satisfacer las necesidades que cada pueblo de la sierra reclama cuando se trata de la celebración de una fecha cívica o religiosa. No son pocos los pueblos que tienen su propio grupo musical dedicado a participar en las fiestas patronales a lo largo de un año; pero sin duda el atractivo es cuando vienen otros grupos musicales de otros pueblos o ciudades con una fama reconocida a nivel regional. En el promocional antes mencionado de la fiesta de Maycoba se anuncia precisamente como principal atractivo La Gran Orquesta de Sahuaripa, Sonora.

Durante la semana santa los pimas se apropian de la música ranchera y la incluyen como parte de su ritual; dejan de ser sólo espectadores del baile que se realiza en la Plaza de Maycoba. En efecto, las actividades que se realizan el sábado de gloria imitan el comportamiento de los blancos mediante una parodia del baile de pareja al ritmo de la música ranchera. Los personajes que se encargan de esta parodia son los fariseos, es decir, los pimas que se tiñen el cuerpo de blanco durante todos los días festivos y, en pareja, bailan simulando que se trata de una mujer y un hombre en pleno baile. Por supuesto este comportamiento genera risas del público espectador, pues se considera una parodia de la forma en la cual bailan los *dúkuma* cuando escuchan la música ranchera. Para esta parodia, que dura alrededor de 15 minutos a un lado del atrio de la iglesia católica del pueblo, utilizan una grabadora o el estéreo de una camioneta con las puertas abiertas para que se escuche la música. Lo importante de este momento de simulación es la diferenciación que existe en términos musicales entre dos géneros que al parecer están separados pero que en el ritual de semana santa se presentan como dos géneros complementarios. En otras palabras, la música ranchera, como expresión de los bailes de los *dúkama* y referente de la música externa se ha convertido ahora como parte de un momento importante de la celebración de la semana santa pima.

Si bien la presencia de grupos musicales en las fiestas patronales no está relacionada exclusivamente con un ritual particular, cuando los pimas se apropian de esta música lo hacen para incorporarlo al conjunto de actividades rituales que se realizan durante la semana santa. Los bailes que se organizan por las noches son amenizados con música que no tiene un anclaje ritual y por lo mismo se puede presentar el mismo grupo en distintas fiestas patronales de la sierra independientemente del contexto o ceremonia que se trate. Lo que se necesita simplemente es un pretexto festivo para invitar a un grupo y organizar el baile con estos conjuntos musicales de música ranchera. El pretexto puede ser la culminación de un año escolar; la celebración cívica de la revolución mexicana como generalmente se hace en Yécora, pueblo adyacente a Maycoba en Sonora; el cumpleaños de algún miembro de la familia o el festejo del santo patrono de la iglesia. Cuando lo pimas bailan en pareja en semana santa al ritmo de la música ranchera, ésta adquiere un anclaje ritual.

La semana santa no es el único ritual donde la música ranchera se ha incorporado a la secuencia de un ritual. Durante las llamadas tesgüinadas que se llevan a cabo al culminar la semana santa o el ritual de yúmari se escucha

esta música sobre todo para bailar y tomar bebidas embriagantes. La gente que participó en la celebración se reúne en casa del encargado de hacer el ritual o en la casa del gobernador (cargo principal del encargado de realizar cada una de los rituales o celebraciones patronales), para bailar en pareja, tomar *baki* (bebida fermentada a base de maíz), al ritmo de la música ranchera. Generalmente utilizan una grabadora y reproducciones de música ranchera para amenizar el baile.

Además de estas *tesgüinadas* los pimas realizan velaciones para celebrar los santos patronales y la música que predomina es la ranchera. Los pimas llaman velaciones a los días onomásticos de los santos de la iglesia católica. Celebran, por ejemplo, a la Virgen de Guadalupe, a la Virgen del Rosario, a San Juan Bautista, a Santiago, entre otros. Para ello, los pimas se reúnen en la iglesia desde el atardecer y se quedan hasta media noche rezando el Rosario y tocando los sones de *pascola*, interpretada por uno o dos guitarristas y un violín. Al ritmo de estos sones los que llegan a la celebración bailan al interior de la iglesia en círculo (antihorario). Sin embargo, cuando se acerca la media noche, los mismos músicos que tocan *pascola* interpretan música ranchera y por supuesto "Las mañanitas". En ese momento, la música ranchera y la música ritual *pascola* quedan integradas como parte de un mismo ritual.

La música ranchera no sólo se ha incorporado al contexto ritual pima. La difusión de la misma entre la población indígena está aparejada a los avances tecnológicos para la reproducción de música fuera del contexto y el escenario donde se reproducía. La aparición del disco compacto y los casetes es relativamente reciente en el contexto serrano. Hace apenas unos años (2003-2004), la luz eléctrica llegó a los pueblos principales (Maycoba, Yepachi y Mesa Blanca) donde habitan los pimas. Pero en la actualidad muchas de las rancherías adyacentes a estos pueblos todavía no tienen luz eléctrica y por supuesto no es posible reproducir la música en grabadoras o celulares. La grabación en discos compactos y casetes de la música ranchera ha generado un cambio significativo en términos de las relaciones que se presentan en las fiestas patronales y en los rituales; en efecto, el consumo de la música ranchera ha dejado de ser exclusivamente colectiva para permitir la escucha en su forma individual. Si bien no es lo mismo escuchar al grupo en vivo y participar en un baile en una fiesta patronal, la posibilidad de escucharla en cualquier contexto y momento permite tener una relación distinta con esta música. Sin duda la existencia de estas reproducciones y grabaciones en las nuevas tecnologías (reproductores de

música) forma parte de los aspectos ambientales que permiten la transmisión de esta representación musical. Estos aparatos de grabación y reproducción han modificado la relación entre el oyente y la música; permite una experiencia individual y descontextualizada. La música ranchera es principalmente un producto de consumo masivo dejando de lado la relación que puede tener con un ritual o con un escenario determinado. Se vuelve un signo almacenable como toda la música destinada al consumo individual, rompiendo la experiencia presencial y el anclaje al contexto local y territorial (Márquez, 2011).

De acuerdo con Anthony Storr (2002), la aparición del oyente solitario como resultado de los avances tecnológicos permitió que se incrementara el número de personas que escuchan todo tipo de música, sin que esta apertura implique una ruptura de las relaciones personales a través de la música reproducida por los aparatos de grabación y reproducción. Es innegable que con los pimas, las grabadoras han permitido subsanar algunas carencias de músicos especializados. En algunos lugares como en Mesa Blanca, los pimas utilizan grabadoras para llevar a cabo el ritual del yúmari. Actualmente, en la ciudad de Madera hay un grupo de personas que se consideran a sí mismos como indígenas pimas; se dicen descendientes de los pimas que viven en la sierra, particularmente de Mesa Blanca y otras localidades cercanas. Aun cuando no hablan la lengua pima, se han organizado para realizar rituales como el yúmari. El problema que se les presenta es que no tienen músicos que los apoyen para llevar a cabo este ritual; pero solventan este tipo de inconvenientes utilizando discos compactos para realizar los rituales.

Indudablemente, las grabadoras han desempeñado ahora un papel central en la reproducción y en la continuidad de algunos rituales. Esto se debe sobre todo a la ausencia de músicos jóvenes que se involucren en los rituales de los pimas. Sólo en un pueblo, en Yepachi, y en los distintos ranchos ubicados alrededor del mismo, se concentran los músicos que interpretan los sones de los rituales como el yúmari o las velaciones, dejando a los demás asentamientos en una evidente ausencia de transmisión del conocimiento musical. En el pueblo de Maycoba por ejemplo, ya no hay músicos que se encarguen de llevar a cabo los distintos rituales antes mencionados. Desde hace varios años, la gente de este pueblo tiene que invitar a los músicos de Yepachi para que participen en el yúmari, pues sólo así pueden llevarlo a cabo.

¿Por qué en Yepachi prevalece este tipo de música? La música se ha mantenido gracias a la dedicación de algunas familias que hasta ahora se ha encar-

gado de tocar en los rituales y de grabar algunos casetes y discos compactos. Los hermanos Casimiro (tres hermanos cuyas edades oscilan entre los 20 y los 35 años) son los músicos más activos de la zona pima. Junto a los tres hermanos está Eduardo Vázquez, que los acompaña también con el violín para tocar la música de *pascola*, una música que se interpreta durante el ritual del yúmari y durante las velaciones.

Tanto Vázquez como Francisco Javier Casimiro, Manuel Ángel Casimiro y Luis Efrén Casimiro provienen de padres y familias que se dedicaron a la música ritual. El padre de estos últimos se llama Gilberto Casimiro especializado en la guitarra; sin embargo, dejó de tocar porque se quemó la mano. El accidente ocurrió al caer en el fogón que tenía al interior de la casa a causa de un ataque epiléptico. Desde ese accidente, su hijo mayor Manuel Ángel Casimiro comenzó a practicar con la guitarra.

Desde entonces la música ritual ha sido interpretada por una familia de músicos especializados en la guitarra y el violín. La familia de Eduardo Vázquez también se ha dedicado a la música ritual. Su tío, Guadalupe Álvarez, es el que se encarga de cantar en el yúmari. El padre de Eduardo y su hermano, Alejandro Vázquez, también son músicos que viven en un rancho cercano llamado Navogame y cantan en el yúmari y tocan violín respectivamente. En otro rancho, Piedras Azules, hay otro músico que toca el violín. Se llama, Juan Martínez; es decir, son tres los músicos que se encargan de tocar el violín en toda la región de los pimas tanto de Sonora como de Chihuahua. Juan Martínez aprendió a tocar violín de Marcos Casimiro, hombre que todavía vive pero que está ciego; junto a él Martínez inició con los sones de *pascola*, tocando la guitarra en los rituales del yúmari. Después comenzó a tocar violín.

Junto a la dedicación de estas familias, el éxito de la persistencia de la música de *pascola* en Yepachi se debe a la versatilidad de la misma. Es decir, se trata de sones que tienen similitud (en 4/4 y 2/4) con la música tradicional ranchera interpretada con instrumentos de cuerda como la guitarra, el contrabajo y el violín.

Esta similitud ha permitido que los hermanos Casimiro y Eduardo Álvarez no sólo toquen cuando hay yúmari sino que también participen como grupo (Los Casimiro) que asiste a las fiestas de baile ranchero en los distintos pueblos de la sierra, cercanos a la zona pima. Las actuales reproducciones de los sones de *pascola* los han realizado Los Casimiro y Álvarez. Lo interesante es que junto a estos sones incluyen algunas piezas musicales que no rompen con la tonada

y el ritmo. Tal es el caso del casete que editaron hace 10 años aproximadamente y que incluye piezas musicales como "Buscando novia" de Los Alegres de la Sierra, o "Me haces falta" de Los Alteños. También incluye material de José Alfredo Jiménez, "Viva Chihuahua" y de Joel Higuera, "Virgen morena".

Este tipo de música es de las más escuchadas actualmente por los pimas (compite por supuesto con los narcocorridos). Por ejemplo, para varios indígenas que tienen grabadoras en su casa, les gusta escuchar los casetes de Los Vaqueros de Sinaloa, de Los Luceritos de Michoacán, de Miguel Miguel y del grupo Los Alteños de la Sierra. Algunos pimas incluso se ufanan de cantar a capela canciones como "El cuerudo tamaulipeco" de Ernesto Cortázar, "Rincón norteño" de Ángel Fuentes y "Pescador de Ensenada" de Manuel D. Núñez, entre otras.

Pero ¿qué pasó en Maycoba y en Mesa Blanca?, ¿por qué ahí no se reprodujo esta música que resulta ser la más versátil en términos comerciales y que está asociada a las fiestas del pueblo y al esparcimiento? Sin duda se pueden identificar aspectos que tienen que ver con el contexto actual y con la misma ubicación de los pueblos. A diferencia de Yepachi, Maycoba tiene cerca a un pueblo de la sierra con una alta producción musical ranchera: Yécora. En esta población hay varios grupos que se han especializado en reproducir la música que tiene similitudes con la música de *pascola*, de tal forma que si hubiera músicos pimas especializados en *pascola*, no tendrían el mismo éxito incursionando en otros géneros; sólo tocarían una o dos veces al año y en eventos circunscritos al yúmari. Ésta es una hipótesis donde la competencia grupera traería consecuencias en la música ritual indígena. En Yepachi, los hermanos Casimiro y Eduardo Álvarez se han conformado como un grupo musical que lo mismo toca en el yúmari música de *pascola*.

La otra hipótesis que podría explicar también por qué en un rancho tan apartado como Mesa Blanca no se ha seguido con la tradición de la música de *pascola* tiene que ver con la falta de recursos que permitan la adquisición de instrumentos y sobre todo con la complejidad de tocar el violín. Esto incluso se puede apreciar en Yepachi que si bien hay varios músicos, sólo Eduardo Álvarez y Juan Martínez son los que tocan el violín, ninguno de los Casimiro se ha especializado en este instrumento; cuando falten estos músicos, no habrá nadie más para seguir con la música de *pascola*. Hay varios testigos de la dificultad de tocar el violín. Un pariente cercano de Eduardo, que vive en la misma casa con él, reconoció que ha intentado tocar el violín pero que no

ha podido. En la historia reciente de los músicos pimas también son contados los que sabían tocar el violín. Se recuerda a José Ángel Contreras, un hombre que, junto con Santos Casimiro (hermano de Gilberto Casimiro), grabó uno de los primeros casetes de música tradicional en 1999. Según cuenta Santos Casimiro, José Ángel Contreras no terminó de grabar el casete, pues murió de un problema de riñones. Sólo estaba Abelino Sierra Rascón, quien terminó la grabación, pero que a los pocos años también falleció. El casete se titula *Muxika Paxcoli Oichkama* (*Música pascol de los pimas de Chihuahua)*.

Por otro lado, esta música ranchera tiene mucho más éxito en personas mayores. Los jóvenes no están tan interesados en esta música sobre todo cuando ahora hay una gran diversidad de géneros que compiten con ella. Los narcocorridos y los corridos de intérpretes como Gerardo Ortiz son de los más escuchados por los jóvenes. Sin duda, los aparatos electrónicos que reproducen música y que están ahora mucho más al alcance de los jóvenes, como los teléfonos celulares han influido en este desinterés por aprender a tocar el violín.

Debido a que la música de *pascola* está en una situación crítica, las instituciones gubernamentales dedicadas al rescate de las tradiciones indígenas de Chihuahua han implementado algunos programas para incentivar la transmisión del conocimiento musical. Dichos programas no han tenido el éxito deseado, fundamentalmente porque nadie se ha empeñado en aprender el violín y los más de 60 sones del repertorio que se interpretan en el yúmari se van olvidando; hasta ahora no existe ningún registro completo de la música ritual pima.

En cuanto al contexto religioso, la iglesia católica también ha sido parte del medio ecológico que ha fomentado y privilegiado determinadas expresiones musicales. Así como la música ranchera es apropiada por los indígenas en el ámbito cotidiano, la música ritual de los pimas ha sido apropiada y reutilizada por activistas y promotores de la cultura indígena, para otros contextos y para otros fines. Los cantos del yúmari, por ejemplo, han sido retomados por los representantes de lo que se conoce como evangelización inculturada. Se trata de una evangelización promovida por los franciscanos desde la década de 1990 en la región, bajo el principio de que las expresiones religiosas de los indígenas son las expresiones de un cristianismo primitivo, auténtico y sin mácula. Y para los franciscanos capuchinos los cantos del yúmari evocan esta religiosidad prístina; una religiosidad que se expresa mediante una evocación

de la naturaleza: animales salvajes, montañas, nubes, etcétera. Esta evangelización inculturada que inició en la región en los pueblos indígenas de la sierra de Sonora ha promovido y revalorizado a la "cultura indígena" y con ello los rituales como el yúmari y la música que lo acompaña es considerada como la expresión de la religiosidad.

> De las 54 comunidades indígenas que antes habitaban los estados de Sonora y Sinaloa a la llegada de los misioneros jesuitas en 1610 sólo han sobrevivido seis: los mayos, guarijíos, yaquis, seris, pápagos y pimas. La destrucción y desaparición de estas culturas es algo que nos empobrece a todo la humanidad. Ya no se oyen los cantos, la lengua o los gemidos de los ahome, zuaque, acaxee, ópata, tepahue, guazapare o conicari. Ya no ofrecen sus danzas y ceremonias los bacabachi, huite, comopori, macoyahui o los nure. ¿Cómo fue posible que, donde éstos sí desaparecieron, los pimas y otras cinco comunidades todavía siguen con vida, resistencia y valor? Yo creo que uno de los factores más fuertes en su capacidad de seguir vivos ha sido su espiritualidad propia que les unifica, les da identidad y les fortalece. Para los pimas, los momentos más fuertes de expresar esta espiritualidad de una forma comunitaria consisten en la celebración de los yúmaris y la semana santa. Junto con estas celebraciones comunitarias hay también celebraciones familiares de los pimas y oraciones particulares de cada persona enfrentando las exigencias de la vida y buscando a dios padre creador (Beaumont, 2004:20).

Esta evangelización católica, que desde los años noventa ha sido parte de una novedosa y en parte efectiva estrategia de rescate y revaloración de las tradiciones indígenas, se ha valido de la música del yúmari para hablar de pasajes bíblicos. La espiritualidad de la que habla el sacerdote se expresa en los rituales, y en éstos los cantos ocupan un lugar central. Han sido los cantos lo que han mantenido, de acuerdo con esta perspectiva, vivos a los pimas. Recientemente, el padre capuchino David Joseph Beaumont Pfeifer grabó un disco compacto que lleva por título *Las Bienaventuranzas de la tierra pima. Un diálogo espiritual con David Joseph Beaumont Pfeifer "El padre de los pimas"*, donde se narra, en voz del sacerdote, diversas experiencias entre los pimas relacionadas con las bienaventuranzas bíblicas. La vida cotidiana de los pimas, sobre todo de algunas familias que viven en extrema pobreza son el ejemplo, según las palabras del padre David, del espíritu cristiano. Es decir, los pimas de manera natural son el vivo ejemplo de lo que se espera de la ética cristiana plasmada en las ocho bienaventuranzas. En total son 11 apartados donde se incluye una introducción para la presentación del sacerdote, una

explicación de lo que son las bienaventuranzas y al final el sacerdote termina con una reflexión de la santidad del comportamiento indígena. La pregunta que se plantea el sacerdote en la entrada es "¿cómo el pueblo pima vive las bienaventuranzas?". Lo interesante de este disco compacto es que, al explicar con ejemplos de la vida cotidiana lo que significan las bienaventuranzas, se introduce como trasfondo y como cambio de un apartado a otro la música de los sones del yúmari. Sin duda, este trasfondo tiene la intención de evocar la vida religiosa indígena empatada con esta idealización de la cultura indígena vista como una expresión de los principios del catolicismo.

Este disco compacto es sólo un ejemplo de cómo se ha fomentado y transmitido la música ritual pima, logrando con ello el éxito de su permanencia de la misma. Es una apropiación que sin duda en otro contexto –colonial, por ejemplo– hubiera sido impensable. Al contrario, los sacerdotes prohibían que se realizaran los rituales indígenas y por lo tanto que se practicara y ejecutara la música asociada a estos últimos. La semana santa en particular era un época del año donde estaba prohibido tocar cualquier tipo de música e incluso las campanas de la iglesia. Los únicos instrumentos que se tocaban eran los tambores y una pequeña flauta de carrizo. En Yepachi todavía hay personas que tocan esta flauta durante las procesiones que se realizan alrededor de la iglesia del pueblo.

Incluso, la utilización actual de la música ritual por parte de los franciscanos contrasta con la apreciación que realizan los mismos indígenas de la música ritual; en efecto, en los pueblos pimas no se escuchan los cantos del yúmari en la vida cotidiana. De igual forma, los sones de *pascola* sólo se reproducen en las velaciones y en el contexto ritual; fuera de este contexto no se escuchan como parte del esparcimiento de los indígenas. Los niños y los adolescentes por supuesto ya no escuchan esta música. Les gustan los narcocorridos, la música de banda y por supuesto la música ranchera. A diferencia de la música ritual pima, las rancheras se escuchan todo el tiempo. La camioneta *pick up* que lleva verduras y frutas al pueblo de Yepachi promociona sus productos con una bocina a todo volumen, intercalando las verduras y las frutas con rancheras y corridos.

Aun así, las políticas públicas y los proyectos institucionales de los estados de Chihuahua y Sonora promueven la música ritual con la finalidad de evitar su desaparición en las nuevas generaciones. Se trata de proyectos que buscan posicionar a la música tradicional ante la oleada de nuevas expresio-

nes musicales que están ahora al alcance de cualquier que se haga de algún reproductor personal. Recientemente, como parte de un programa emanado de Culturas Populares de Chihuahua, se implementó un programa de enseñanza de los cantos del yúmari[1] en el albergue ubicado en el pueblo de Yepachi. El principal cantador y supremo gobernador de la nación pima, Alberto Vargas, un anciano que recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 2014, enseña los cantos del ritual a los niños de primaria. El proyecto busca que estos niños, que ya no hablan la lengua pima, se aprendan estos cantos para asegurar que el ritual no se pierda cuando se mueran los ancianos del pueblo. Sin embargo, no hay ninguna motivación para que estos niños aprendan los cantos; desconocen las palabras que reproducen y no saben qué significan; saben que en algún momento participaran en los eventos culturales donde se realiza el yúmari, organizados por las mismas instituciones gubernamentales en contextos urbanos. Preguntándoles qué música les gusta, me contestaron sin vacilar: "los (narco) corridos".

Emociones y evocaciones musicales entre los pimas

Sin duda, las representaciones culturales como la música dependen del ambiente para lograr su estabilidad y persistencia en un grupo determinado. Se ha visto cómo la música ranchera y la música de *pascola* se ejecutan en un ambiente social que propicia su estabilidad, su difusión y permanencia tanto entre los pimas como entre los blancos (para el caso de este último grupo sólo la música ranchera). Es posible hablar de aspectos que tienen que ver con la aceptación y evocación de sonidos por parte de los individuos que escuchan una pieza musical. Si bien el contexto es determinante para la supervivencia de determinadas representaciones para su formación y estabilidad (la existencia de un ciclo festivo alrededor de los santos patronales de la iglesia católica donde se presentan los pequeños grupos de música ranchera serrana), el procesamiento de las representaciones a nivel mental es decisiva para la elección y permanencia de las mismas representaciones.

[1]Culturas Populares de Chihuahua a través del Programa para el Desarrollo Integral de la Culturas de los Pueblos y las Comunidades Indígenas (Prodici) (2012, 2013, 2014), Taller de recuperación de la música tradicional pima a cargo de Alberto Vargas Castellanos.

Al hablar de transmisión y difusión de ciertas representaciones musicales implica considerar que la música, cuando se interpreta por alguna banda ranchera en alguna de las fiestas patronales de la región, llega a la mente de los presentes y a partir de ese momento puede ser aceptada o rechazada, dependiendo del efecto cognitivo que resulte de su escucha. De esta forma, una pieza musical es aceptada y reproducida por un grupo de personas si tiene un efecto cognitivo positivo en la mente de esas personas. Esta propuesta, derivada de una teoría de la relevancia (Sperbert y Wilson, 1994), parte del principio de la existencia de procesos mentales que participan en la selección de las representaciones de acuerdo con sus efectos evocativos, es decir, por el grado de relevancia que tienen durante el proceso comunicativo.

Si se considera que la música ranchera es una representación cultural entre los pimas es porque tiene efectos cognitivos positivos entre la población que la escucha; no existen representaciones culturales que no tengan efectos cognitivos positivos. Su estabilidad (permanencia y difusión) como representación no sólo tiene que ver con la tecnología que facilita la reproducción de la misma y por lo tanto la posibilidad de ser escuchada por más personas como nunca antes. Las letras de las canciones son también aspectos importantes que tienen una implicación en el gusto por escuchar esta música. Lo mismo se puede decir de los narcocorridos: las letras aluden a contextos significativos para la vida cotidiana de los indígenas. No podrían tener la aceptación entre los indígenas si la historia que se narra en estos corridos no generara algún tipo de evocación de su vida cotidiana. Con respecto a la música ranchera, la letra alude a relaciones amorosas; amores imposibles que indudablemente llaman a atención de los que la escuchan.

Entre los pimas no hay un término nativo para referirse sólo a la música. Los indígenas se refieren a los cantos del yúmari como *numaynia*. Los cantos serían, para los pimas, la única música que puede diferenciarse de otro tipo de expresión cultural como la danza. Pero además de este término de los cantos, existe otro para referirse al baile de *pascola*; los pimas hablan de *tidaja* para referirse no a la música, sino a la danza; no existe un término para hablar de la música instrumental como la que se utiliza para bailar *pascola*. Otro término que está relacionado con los anteriores es el de *istman piastial* para referirse a la "fiesta de Dios".

Estos términos pueden ayudar a identificar el sentido que adquirieron los sones de *pascola* y su evocación a la fiesta, es decir, al baile. En este sentido,

no es asunto menor que la música ranchera sea principalmente una representación que también evoque a la fiesta, en concreto, a los bailes de los *dúkama* durante las celebraciones patronales. Son bailes que, como se mencionó, no participan directamente los pimas, es decir, sólo participan como espectadores. Los pimas nunca entrarán a la plaza pública a bailar en pareja como lo hacen los blancos. De hecho, es muy difícil ver o escuchar a una pareja de indígenas abrazados en público, pues los afectos y las caricias no son algo que se vea muy a menudo en público y en la vida cotidiana de los indígenas. Cuando los pimas en la semana santa, durante el sábado de gloria, bailan abrazados, lo hacen para mofarse de las relaciones amorosas entre los hombres y las mujeres. En efecto,la fiesta de la semana santa es claramente una evocación puesta en escena de lo que implica la representación cultural de la música ranchera para los pimas. En Yepachi, después de las velaciones, los indígenas se reúnen en la casa del encargado, que generalmente es el gobernador en turno para bailar bajo el influjo del *baki* o *tesgüino*. Aun así, son pocos los que se animan a bailar en pareja; sólo unos cuantos bailan en pareja lo que no deja de causar risas entre los espectadores. En el fondo, sigue siendo una actividad y una forma de divertirse de los blancos.

Cuando los pimas interpretan o escuchan la música ranchera lo hacen generalmente una vez que se culmina un ritual, es decir, se lleva a cabo al final del mismo. En ese momento comienzan a tomar bebidas embriagantes y, por lo tanto, hay un ambiente mucho más alegre y efusivo. En ningún ritual los hombres y las mujeres participan bailando en parejas o teniendo algún contacto físico. Durante el yúmari, el ritual más representativo de los pimas, con tres noches seguidas en medio del bosque, las mujeres bailan en el patio ritual (un espacio rectangular de 15 m de largo aproximadamente), en hilera al ritmo de los cantos de tres hombres que se acompañan con una sonaja cada uno. Pero los hombres danzan *pascola* en círculo al ritmo de la música interpretada por un guitarrista y un violinista. El único contacto cercano que tienen los hombres y las mujeres durante el yúmari se da al final del ritual, cuando los hombres y las mujeres se forman en filas paralelas. Los hombres toman la iniciativa y uno por uno pasa a despedirse de las mujeres, con un apretón de manos y tocando el hombro de la compañera al frente. Es decir, de ninguna manera hombres y mujeres se toman de las manos, o de la cintura, al ritmo de guitarras y violín.

La diferencia que se percibe entre los rituales indígenas y los bailes que se llevan a cabo en la plaza principal de los pueblos es un reflejo también de la

música de *pascola* y la música ranchera. La música de *pascola* es acompañante de los cantos del yúmari, que se van interpretando en las noches que dura el ritual. Según dicen los propios músicos, para cada pieza de *pascola* hay una pieza del yúmari. Estos cantos, de los que se han podido recopilar 38 piezas en yepachi (Oseguera, 2013), no cuentan historias complejas de personajes como sucede con la música ranchera, o los corridos y narcocorridos. También hay cantos que aluden a espacios geográficos que resultan significativos para los pimas, como un canto que alude a un cerro donde hay mucha neblina.

En mayo de 2015, en Mesa Blanca, municipio de Madera, tuve la oportunidad de conocer a una señora llamada Esperanza Sierra Flores de 75 años (Sierra, entrevista, 2015); una mujer dedicada a tejer sombreros y canastas conocidas regionalmente como *waris*. Durante la plática relató que se sabía dos cantos que eran interpretados para danzar; para agradecer y pedir lluvia para la siembra de maíz y frijol. Uno de los cantos es sobre el murciélago:

Yúpixi (murciélago) *Didaga* (fuma),
Óptaki (cigarro) *Digada* (fuma);
Túguli (gusano) *Mágnaja* (desmorona),
Jibix (lombriz) *Mágnaja* (desmorona).

La estrofa se repite constantemente (no existe un límite de duración), además se canta sin variaciones tonales. Como puede advertirse, los animales mencionados hacen una sola acción: fumar y desmoronar. No hay más en la historia sobre el murciélago o del gusano y la lombriz. Se trata de cantos poéticos que con la repetición adquieren una trascendencia espiritual; permiten de esta manera su memorización. Es indudable que además de estos pequeños cantos relacionados con los animales del monte, los pimas tienen una larga tradición en discursos realizados después de cada ritual. Así, después de la culminación del yúmari, el encargado del ritual da un discurso a la concurrencia. Pregunta específicamente si quedaron satisfechos con la organización y la repartición de los alimentos durante las tres noches y al final de la última noche, ya entrado al amanecer. De la misma forma, en el pueblo de Yepachi, al culminar la semana santa, el gobernador en turno se encarga de realizar un discurso a la concurrencia.

Se podría decir que estos discursos forman parte de un mismo complejo musical que está presente en otros grupos indígenas como los pápagos (*toho-*

no ohodam) en el suroeste de Estados Unidos (Underhill, 1993). Donald Bahr (1975:56) considera que entre los pimas y pápagos de Arizona existen tres géneros literarios: la oratoria ritual, que consiste en discursos realizados en los rituales; una segunda forma de oratoria denominada por el autor como *preaching*, que consiste en un tipo de oratoria que se declama en fiestas, reuniones políticas, funerales y en los cultos religiosos católicos y protestantes, y las canciones consisten en pequeños poemas, similares a los haikus.

Es indudable que tanto los pequeños poemas cantados como los sones de *pascola* y los discursos elaborados después de los rituales forman parte de un complejo musical ritual entre los actuales pimas; sin embargo, entre los cantos y los sones de pascola existen diferencias importantes. La primera y más evidente tiene que ver con los instrumentos musicales: los cantos están acompañados por sonajas hechas con semillas de palmilla, o pequeñas piedras, que colocan en el interior de un bule; la voz de los cantores adquiere mayor relevancia que las sonajas. En los sones de *pascola* son los instrumentos musicales los que suplen la voz de los cantores. Para decirlo en otros términos, el violín y la guitarra se convierten en la voz de los músicos de *pascola*.

Sin duda, la música instrumental fue introducida de manera posterior y por influencia de los misioneros en la época colonial. Estudios clásicos sobre la música ritual entre los pápagos como el del Jane Chesky señalan que la *pahkowla* es una danza distinta a los cantos y la música asociada al calendario ritual. Considera, en este sentido, que se trata de una posible influencia de los yaquis (Chesky, 1943:132). Por su parte, Haefer (1981:125-138) menciona que es probable que la danza de *pascola* haya sido desarrollada y difundida por los mismos pápagos de Sonora. Existen, en términos musicales, muchas similitudes entre los pápagos, los yaquis, mayos y guarijíos; se trata de una expresión musical, de acuerdo con los pápagos, *pan-indian*.

A pesar de que la música de *pascola* es instrumental y posiblemente una influencia de los yaquis como señala Chesky, entre los pimas de Chihuahua y Sonora los nombres de los sones de esta música son similares a los cantos del yúmari. Dichos nombres de los sones de *pascola* aluden a los animales, pero no hay ninguna letra que narre, como los cantos, alguna actividad o historia de estos animales. Entre los mayos, como advirtió Miguel Olmos (1998:146), los sones de *pascola* interpretados con violín y arpa se caracterizan por imitar el sonido de los animales. En un sentido similar, para los pimas, la música instrumental del *pascola* hace referencia a los animales del monte.

Los sones de *pascola* que han sido grabados en el casete *Muxika Paxcoli Oichkama* de 1999, son los siguientes:

1) *Mix* (Danza Misa),
2) *Michikama loo* (Víbora chirrionera),
3) *Totoni* (La hormiga),
4) *Paxcuali amam buyi kuichi* (Pascual para donde estás),
5) *Maikuaxoli* (Pájaro maycobeño),
6) *Mat'bimdama nii* (Las mañanitas),
7) *Mai paxkooli* (Pascol de mayo),
8) *Tuaja kuabloki* (El palomo),
9) *Tukora* (El tecolote),
10) *Tikora* (El camaleón).

En el casete *Grupo Casimiro* los sones que se interpretan son:

Lado A
1) Alabanza,
2) Tecolotito,
3) Mujer curandera,
4) El patito,
5) Pascol Maycobeño,
6) El palomo.

Lado B
1) Virgen Morena
2) Buscando novia
3) Me haces falta
4) El barranquillero
5) Viva Chihuahua
6) Rifaré mi suerte
7) Hablando claro

Este último casete tiene una interesante combinación de sones de *pascola* y música ranchera; comparados parecen dos géneros totalmente diferenciados. El lado A empieza con un son de entrada, de alabanza y después hace referencia, como el primer casete, a determinados animales. Por el contrario, en el lado B aunque también comienza con un son dedicado a una divinidad, equiparable al primer son de lado A, las temáticas de las piezas son predominantemente relacionadas con situaciones amorosas. Parecería que, a simple vista, se trata de dos géneros opuestos. Un dato importante es que en el lado B se escucha la voz de los intérpretes; es decir, ha dejado de ser sólo instrumental la música asociada al *pascola*. Este mismo casete presenta una evolución que va de lo instrumental a lo vocal. Temáticamente va del predominio de los ani-

males del monte a las relaciones románticas. Sin embargo, no necesariamente los sones de *pascola* están alejados de la temática romántica que se narra en el lado B.

Como advertía, los sones de *pascola* tienen un claro referente a los animales, lo que los hace compartir un mismo esquema que los cantos del yúmari. Esto no quiere decir que el contenido de los sones y los cantos no tengan elementos relacionados con las relaciones amorosas. En Yepachi la gente todavía recuerda un mito sobre los sones de *pascola*. Se trata de un pequeño relato donde los personajes principales son los animales. En este mito, los músicos que tocan pascola encarnan una garza, que toca la guitarra porque tiene el cuello largo, y el zopilote que toca el violín. La historia comienza cuando los músicos y el zopilote que es el danzante de *pascola* suben al cielo a tocar por tres noches seguidas, como se hace en el yúmari. Después de tocar las tres noches seguidas los músicos, la garza y el zopilote, se bajaron del cielo, pero el coyote se quedó otro día más. Se quedó porque había muchas mujeres y además estaban muy bonitas y quería probar su suerte con alguna de ellas. El problema es que, después de su intento que fue fallido, se dio cuenta que no podía bajar a la tierra. A diferencia de los músicos (la garza y el zopilote), el coyote no puede volar, es decir, no tiene alas. Aun así, decidió saltar y regresar a la tierra a como diera lugar. Por supuesto, la caída fue mortal, quedó ensartado entre matorrales y plantas con espinas. Al ver cómo caía el coyote, el zopilote no perdió la oportunidad de aprovecharse de la desdicha de su camarada, y cuando azotó se aprovechó de él y se comió sus ojos. El mito termina con la moraleja de que fue gracias a esta caída mortal que existen los coyotes en la tierra (Vargas Castellanos, entrevista 2015).

La presencia del coyote en este mito, que hace referencia a la danza de *pascola*, corrobora que se trata de un mismo esquema cuando se habla de los cantos del yúmari y los sones de *pascola*. Pero también alude a la presencia de temáticas que evocan relaciones amorosas y jocosas; es decir, la referencia a los animales del bosque no está exenta de comicidad. Durante la celebración del yúmari sobresalen las escenas y las situaciones de risa como cuando se danza la pieza del borracho; o la danza del burro; o la danza del *cochi* (cerdo) (Oseguera, 2013). Aun cuando se trata de un ritual de petición de lluvia y existen momentos de total respeto y seriedad frente al altar colocado en el piso donde se marcan los límites de un rectángulo en medio del bosque para llevar a cabo la danza, durante la mayor parte del ritual hay diversión entre

los participantes, los danzantes, al imitar a los animales, provocan risas entre los asistentes y espectadores del ritual; esta algarabía está acompañada de la ingesta constante de bebidas alcohólicas. No se trata de sones y piezas cantadas caracterizadas por la presencia de una historia compleja. De hecho, a la hora de la danza no existe ninguna correspondencia entre lo que se canta y lo que se danza. Como se mencionaba, los cantos son versos donde sólo destacan algunas acciones de los animales. En este sentido, la danza lleva una historia paralela a lo que se canta; por ejemplo, durante el yúmari, hay un canto del coyote, pero en la narración del mismo sólo indica que este animal va corriendo y cantando (similar a lo que hace el murciélago que sólo va fumando).

El hecho de que la música ranchera y la música de *pascola* se presenten como representaciones culturales que se han establecido entre la población indígena apareciendo en las mismas celebraciones como sucede en las velaciones, se debe en parte a esta evocación festiva; invitan a la danza colectiva e incluso a la mofa de los que están bailando (como sucede en la semana santa en Maycoba). Como señala Anthony Storr (2002:118), "cuando la música sirve de acompañamiento para rituales, danzas y celebraciones, el énfasis reside en la participación colectiva". Entre los pápagos, la danza de pascola aparecía y no era considerada como parte de un conjunto de expresiones musicales nativas de los indígenas, sino como expresiones culturales introducidas de manera reciente y ajenas al ciclo festivo de los indígenas; esta música, al igual que el *waila* o *chicken scratch*, son expresiones derivadas de la música llamada norteña (asociada sobre todo a las polkas) y forman parte del entretenimiento y esparcimiento de los indígenas (Haefer, 1981:125).

En el mito del coyote, a pesar de que en el ritual del yúmari no está escenificado, expresa perfectamente cuál es el sentido de los cantos y la danza de pascola y, por lo tanto, su correlación con la música ranchera. El coyote es el pascola que muere a causa de sus tentativas de establecer alguna relación amorosa, es decir, está expresando el sentido de este último género musical (amores imposibles y/o amores trágicos). Recuerdo que cuando Alberto Vargas me narró el mito sobre los animales que suben al cielo para tocar pascola expresó sonrisas cuando habló del coyote que se quería quedar a causa de las chicas que estaban por ahí. En parte, la muerte del coyote se debió a su comportamiento lascivo; un comportamiento que se hace explícito en las canciones rancheras.

El hecho de que los sones de *pascola* y la música ranchera aludan a ciertas situaciones relevantes para los pimas permite entender su permanencia

en la región; permite entender además que entre una y otra existan ciertas correspondencias y que no se trata de dos expresiones totalmente opuestas y diferenciadas. La música de *pascola* ha sido una especie de bisagra donde las nuevas expresiones musicales (la música ranchera) se relaciona con la música ritual indígena (cantos del yúmari).

Evolución e imitación

La aceptación de la música ranchera entre los pimas y los blancos también puede explicarse como un caso exitoso de contagio; es decir, como una propagación de un ritmo y de ciertas tonadas que resultan atractivas a las personas que viven en la sierra. Sin duda, también los narcocorridos son en la actualidad un caso exitoso de contagio y propagación entre la población, pues se han convertido en un virus que hasta los niños de cinco o seis años en adelante escuchan en sus propios reproductores personales. Desde una perspectiva darwiniana de la cultura, el éxito de esta música (rancheras y narcocorridos) puede entenderse desde la perspectiva de replicadores culturales que logran sobrevivir (adaptarse mediante un proceso de selección), durante un tiempo prolongado, en una población determinada.

La propuesta de identificar replicadores más allá de los genes que permiten la supervivencia de las diversas especies fue desarrollada por Richard Dawkins (2006) hace unos años con el nombre de memética. Se trata de una propuesta que profundiza en la teoría de la selección natural planteada por Darwin; parte de la premisa de que existen otras unidades de información que se van replicando en condiciones ambientales idóneas; es decir, que los genes, entendidos como unidades de información que se valen de organismos para copiarse a sí mismos de una generación a otra para su propio beneficio; no son las únicas unidades de información que se replican, sobre todo cuando se está hablando de la cultura. Dawkins propone hablar de memes, como unidades mínimas de información que se copian y transmiten por el mecanismo cognitivo de la imitación. Así, como el gen es una unidad replicadora de información cuando se habla de organismos vivientes, al hablar de la cultura, el meme sería la unidad replicadora que permitiría que una tonada o un son (como Dawkins pone de ejemplo) se transmitiera de cerebro a cerebro mediante la imitación. En otras palabras, se presenta el mismo proceso de la

evolución biológica (herencia, variación y selección), para el caso de la cultura a través de estos memes que se copian por sí mismos de cerebro a cerebro.

De acuerdo con esta propuesta explicativa de la transmisión de la cultura, la imitación es el principal mecanismo de aprendizaje que utilizan los seres humanos. Aunque esta imitación puede estar relacionada con aspectos de la reproducción sexual de los seres humanos no hay suficiente evidencia de que este comportamiento innato de los seres humanos esté directamente relacionado con aspectos de la supervivencia. La imitación, en todo caso, es selectiva y esta característica permite hablar de la existencia de unidades culturales exitosas debido a la selección a la que fueron sometidas (Blackmore, 2000b:34); en efecto, el cerebro está diseñado para imitar determinados gestos, sonidos, comportamientos, formas de hablar, costumbres, formas de bailar, etc. Lo importante de esta propuesta es que no se trata de un mecanismo de aprendizaje que tenga caducidad, ese decir, que sólo se presente en los primeros años de vida de los seres humanos, de tal forma que lo que se aprendió en determinado momento sea definitivo e invariable. Los seres humanos, en cualquier situación, imitan la información que les parece atractiva; cuando sucede esta selección la unidad de información logra copiarse con éxito. Algunas de las preguntas que han planteado los defensores de esta propuesta son: ¿qué es lo que se copia o imita?, ¿por qué hay determinados sonidos, comportamientos, maneras de hablar que son más contagiosos que otros sonidos? La propuesta de Dawkins es que los llamados memes, como unidades de información seleccionados, compiten entre ellos mismos para lograr que la mente los replique, por eso se trata de memes egoístas, en el sentido de que sólo ven para su propio beneficio en perjuicio de otros memes que también compiten para replicarse. Siguiendo este primer planteamiento, Blackmore (2000a) ha sugerido que, para que los memes logren reproducirse con éxito, necesitan de un conjunto de memes (memesplexes), es decir, de otros memes que se complementan y se apoyan mutuamente entre sí para su éxito y reproducción.

En el caso de la música ranchera, el acto imitativo está expresado de manera evidente durante la semana santa en Maycoba. Ahí los pimas hacen explícita esta costumbre de los blancos de bailar en pareja: parodian e imitan lo que han observado de las festividades de los blancos, sobre todo cuando se trata de un acto en el cual los indígenas sólo miran cuando se lleva a cabo. Para realizar la parodia, los indígenas necesitan escuchar la música ranchera

sin la cual sería una imitación sin sentido. El baile en este caso se convierte en un memeplexe que permite se escuche la música ranchera y logre su cometido: copiarse y reproducirse en un contexto ritual entre los indígenas.

Si en una población determinada hay una pieza musical que es contagiosa, como generalmente se reconoce de manera coloquial cuando un género o un ritmo es muy atractivo y gusta a la gente, es porque ha sido seleccionada de un conjunto de piezas musicales, es decir, de un conjunto de sonidos y ritmos posibles por estar relacionada previamente con otro ritmo simular o compatible de términos de la estructura musical. En otras palabras, el éxito de la música o la pieza contagiosa no aparece de repente sin ningún antecedente.

Entre los pimas, la música contagiosa es la ranchera aunque otros prefieren los narcocorridos; es sin duda cuestión de gustos. Pero lo que no puede negarse es que la música que se contagia está relacionada con otros memes que previamente habían sido contagiosos. Desde la perspectiva memética, una unidad de información no se presenta sola y de manera repentina para ser seleccionada; antes de su contagio tuvo el apoyo de otros memes. Para el caso que me atañe, no puede explicarse la presencia y el gusto de la música ranchera sin la existencia previa de los sones de pascola. Por esta razón es posible hablar de una evolución de la música ritual entre los pimas, donde la estructura de la música y los instrumentos musicales se apoyan y se complementan; en otras palabras existe una coevolución entre artefactos y memes (Aunger, 2002:277). El contagio de la música ranchera puede explicarse gracias a la presencia de instrumentos, como la guitarra y el violín que existían previamente en el ritual del yúmari para tocar pascola. De algún modo, los sonidos que emiten estos instrumentos no les resultan extraños a la hora de experimentar con las melodías rancheras.

La evolución parte de un esquema similar entre estas dos expresiones musicales. A pesar de las aparentes diferencias en cuanto al mensaje que transmiten –los sones de pascola hacen alusión a los animales mientras que la música ranchera hace alusión, en su gran mayoría, a las relaciones amorosas entre hombres y mujeres– comparten un mismo estilo; además, los músicos de pascola son los mismos que tocan la música ranchera.

En este extracto de la partitura del son de "La hormiga" se puede apreciar la simplicidad tonal y la repetición de las notas; puede, al mismo tiempo, ser la base para el aprendizaje de otras piezas musicales más complejas y llegar a convertirse en una pieza de música ranchera.



Por otro lado, se trata de una estructura que facilita el aprendizaje, escuchando y observando las pisadas en la guitarra; es decir, la transmisión de la música es mucho más efectiva si ésta puede tararearse y memorizarse. Cuando algún músico ejecuta un son no se apoya en estas partituras, la copia se produce al observar la música ejecutando los sones.

De la misma forma, el aprendizaje de la música ranchera es lírica. No hay partituras y por supuesto los músicos no enseñan a los niños mediante la lectura de las notas musicales. Los Casimiro y Los Álvarez han practicado escuchando casetes de esa música en su propia casa; se reúnen para practicar como grupo musical aunque muchas veces estos ensayos terminan en pequeñas fiestas. En punto central de esta práctica musical es que el aprendizaje y la evolución de la música se genera gracias a la compatibilidad estructural de la música ranchera con la música de *pascola*. El casete *Grupo Casimiro* ejemplifica perfectamente cómo se dio una replicación exitosa. De hecho, los dos lados comienzan de la misma lógica: con un son o canción de alabanza hacia una divinidad.

Pero además de estas relaciones estructurales entre las dos expresiones musicales está el hecho de que en realidad el acceso a nuevos géneros musicales está restringido en una región amplia y aislada como lo es la Sierra Madre Occidental; es decir, en realidad no existen muchas alternativas para

que los sones de *pascola* evolucionen hacia el jazz, por dar un ejemplo. En una ocasión que me tocó llevar a una familia de blancos en la camioneta del Instituto Nacional de Antropología e Historia (el viaje era de Maycoba a un rancho llamado El Porvenir) se me ocurrió poner mis propios casetes durante el viaje para hacer más placentero el viaje. Por supuesto que más allá de mi gusto por las rancheras en ciertos contextos, mis preferencias por la trova cubana y otros géneros musicales como el jazz generaron risas entre los acompañantes: nunca antes habían escuchado esos géneros musicales, es decir, no les gustó mi selección (por extraña), y me pidieron que pusiera canciones que estaban acostumbrados a oír. En otras palabras, es evidente que existen limitaciones en cuanto al conjunto de posibilidades de memes adquiribles en una población determinada (Gatherer, 1998). Si bien en la época actual existen medios adecuados para la transmisión y el disfrute de música gracias a los reproductores personales como teléfonos celulares, la diversidad de la misma sigue siendo muy limitada, es decir, no garantiza la apertura a géneros musicales.

Las críticas a esta propuesta teórica no son pocas, ni menores. Una de estas críticas la ha formulado Dan Sperber (2000), quien considera que los memetistas tienen una preocupación excesiva por aplicar el modelo biológico a la cultura. Esta excesiva preocupación ha sido la base para centrar la atención en la identificación de replicadores de la cultura negando o minimizando la existencia de mutaciones. Desde esta perspectiva, lo que predomina en la cultura no es la replicación exacta sino la mutación. Cada nueva representación de algo debe considerarse como una transformación y no como una réplica; por ejemplo, para el caso del casete que nos ha servido de ejemplo para identificar la evolución de la música de *pascola* a la música ranchera, el lado B sería no una réplica, sino una transformación del lado A; una mutación para decirlo en términos biológicos.

Los cuestionamientos que hace Sperber a la memética permiten cuestionar hasta qué punto y en qué medida se debe hablar de la transmisión cultural en términos de una réplica (Distin, 2005:120). Cuando los niños o los actuales músicos observaron cómo tocaban los maestros o los antiguos músicos, para después ensayar ellos mismos, ¿se produjo una copia de la música?, ¿se trata de un cambio y de una transformación? La crítica en efecto va en el sentido de la existencia de la transformación cada vez que se realiza o se expresa una representación. En este caso, cada vez que un músico interpreta una pieza musical, hay un cambio en la interpretación y, en este sentido, no se trata de una réplica.

En su defensa, Dawkins considera que la réplica no es del producto sino de la instrucción (información) que permite la réplica del mismo (Dawkins, 2000). El problema es que cada nueva generación de músicos que copia la forma en que se toca mediante la observación de la ejecución musical de sus maestros está copiando instrucciones que son variaciones, producto de la transformación del anterior proceso de copiado, de tal forma que entre la música original de pascola y la actual hay pocas similitudes y sí muchas transformaciones. En defensa de la réplica se podría considerar que en realidad los nuevos músicos y, por lo tanto, la música que se escucha en la actualidad no son creaciones individuales sino repeticiones de lo que escucharon y observaron; es decir, sí existe un proceso de imitación de la música y esto se hace mucho más evidente para el caso de la música ranchera, donde claramente se busca hacer réplicas de canciones de José Alfredo Jiménez.

Lo interesante es que en el intento de hacer este tipo de réplicas, los pimas logran hacer sus propias creaciones musicales que se convierten en mutaciones o transformaciones. El caso del *waila* demuestra que una vez que se escucharon las polkas y la música de tipo europeo, los pápagos y los pimas de Arizona crearon un género totalmente distinto; se presentó una transformación musical que seguramente inició con la intención de realizar réplicas exactas de lo que se escuchaba. Cada vez que un músico local escucha en su reproductor personal una pieza de algún compositor, intentará hacer una réplica si es que le llama la atención. En su intento involucra distintos mecanismos cognitivos: por supuesto que la capacidad de imitación de la música será determinante para que logré una copia medianamente similar a la escuchada, pero al mismo tiempo hará inferencias sobre esta representación musical de acuerdo con información previa, es decir, considerando su experiencia con la música.

Esto podría desestimar la explicación mimética sobre la evolución de la cultura, toda vez que en cada intento de imitación se presenta la transformación de la representación por aspectos que tienen que ver sobre todo con el contexto cultural en que se realiza la copia. Aun cuando es evidente este cambio y el papel determinante del contexto cultural podría considerarse que, para el caso de la música de *pascola* y la música ranchera, la mutación es mínima y lo que prevalece en estas dos expresiones musicales es una misma estructura que ha tenido poco o mínimo cambio. En ese sentido, sería un caso exitoso de copiado y de réplica.

Conclusión: La música pima no se pierde, se transforma

En una de las charlas que tuve con el músico de *pascola* Juan Martínez en Piedras Azules, Chihuahua, en julio de 2014, me decía convencido que la música que él interpretaba no se iba a perder. Me lo decía como músico que había aprendido de niño gracias a las enseñanzas de los antiguos intérpretes consagrados que tocaban en los rituales del yúmari. Él mismo se fogueó practicando en los rituales de su comunidad; los niños en los rituales pimas participan en las danzas y en la presentación y repartición de la comida. Por eso dice que ahora a él le toca ser el maestro y por ello se ha dedicado desde hace varios años a enseñar a sus hijos y nietos. Ninguno de ellos sabe tocar el violín; es consciente que es el instrumento más complicado y que se requiere mucha paciencia además del interés que muestren los niños. La mayoría de los niños a los que les enseña a tocar los sones de *pascola* sólo toca la guitarra; después empezarán con el violín.

El presente trabajo ha partido de una pregunta concreta: ¿por qué un tipo de música es predominante entre los pimas de Sonora y Chihuahua? Para responderla fue necesario identificar el contexto que permite o facilita la escucha y la difusión de determinado género musical. Como el caso de Juan Martínez, en los pueblos pimas existen las condiciones para que se practique y se reproduzcan los principales sones de *pascola* así como los cantos del yúmari. De ahí que, una de las principales conclusiones se centre en afirmar que existe la posibilidad de continuar con una tradición musical importante en esta región. Indudablemente no existen las mismas condiciones en todos los ranchos y comunidades pimas. Las diferencias son evidentes incluso entre los dos principales pueblos que concentran la mayoría de la población indígena: Maycoba y Yepachi. Debido a una tradición familiar, en este último pueblo se ha reproducido con mayor éxito esta música ritual e incluso ha sido parte del gusto y la ejecución de música ranchera.

Además de esta tradición concreta, como en otros contextos serranos, la presencia de reproductores personales de música como los celulares ha sido decisiva para generar nuevas formas de interacción y sociabilidad. Los jóvenes, que son los que más acceso tienen a esta tecnología, tienen la oportunidad de intercambiar canciones y de hablar de sus gustos musicales. Permite además fomentar cierto tipo de reuniones que pueden terminar en una fiesta improvisada, acompañada de alguna bebida alcohólica. También es evidente

que la música ha pasado de ser un evento excepcional que sólo aparecía en actos festivos y ocasionales (sobre todo relacionado con los ciclos agrícolas), para convertirse en un sonido de trasfondo de ciertas actividades cotidianas; la música es ahora un entretenimiento cotidiano que depende de la luz eléctrica o de baterías para los celulares o las grabadoras de casetes y discos compactos. Los pimas ahora pueden acostarse en la cama, después de una jornada de trabajo, y escuchar música grabada, especialmente música ranchera. En Maycoba, la cercanía con el pueblo de Yécora ha sido decisiva para que no se presenten grupos locales especializados en música ranchera. En otras palabras, no se ha presentado la necesidad de contar con un grupo local que toque música ranchera porque existen muchos músicos disponibles en este último pueblo.

No basta con hablar de las nuevas tecnologías que permiten la transición de música como nunca antes había sucedido en una región tan apartada como la Sierra Madre Occidental; no es suficiente relatar los eventos festivos donde mediante una presencia de grupos musicales, los indígenas pimas escuchan constantemente la música ranchera; no basta con identificar instituciones o programas musicales que se encargan de la vitalidad de la música ritual exaltándola como expresión de la cultura indígena y de su espiritualidad.

Para responder a tal pregunta fue necesario explicar la transmisión de la música desde los efectos cognitivos que tiene en los individuos que escuchan la música ranchera y de *pascola*. Aquí se intentó realizar un análisis explicativo del contagio y atracción por cierto tipo de música. La posibilidad de identificar los aspectos evocativos de la música ranchera fue posible demostrar qué tipo de representaciones mentales se presentan entre la población indígena y por lo tanto su permanencia y ejecución durante los eventos festivos; es decir, las relaciones amorosas, la diversión y la parodia juegan un papel central como temáticas asociadas a la música ranchera, permitiendo al mismo tiempo apropiarse de un género que históricamente estaba relacionado con los blancos.

Al mismo tiempo, la posibilidad de identificar un proceso de aprendizaje mediante la imitación ha permitido entender cómo la existencia de un paradigma o esquema musical, como los sones de *pascola*, facilitó la apropiación y la transmisión de la música ranchera en la población indígena. Esto no quiere decir que esté ausente la transformación de la música pima, pues el cambio es indudable; sin embargo, es una mutación que debe valorarse en términos del porcentaje de la similitud con el esquema musical que permitió su propagación. La música de *pascola* ha sido el antecedente causal de la música ranchera

y es similar en aspectos relevantes (en la estructura y composición melódica). Para los pimas, la música de *pascola* y la música ranchera no son dos géneros desligados; forman parte de un mismo desarrollo de la música y parte fundamental de sus rituales. Este enfoque contrasta con los estudios de la música pápago que han diferenciado la música autóctona (los cantos de los rituales), de las nuevas expresiones musicales como los sones de *pascola*. Este mismo modelo explicativo podría extenderse para explicar el gusto y la propagación de un género musical como el *waila* entre los *tohono ohodam*. Un género conformado a partir de la apropiación de polkas y *schottisches* con elementos de la música indígena (Haefer, 1981:137).

Queda pendiente, sin duda alguna, el análisis de los narcocorridos, que son ahora una nueva expresión musical que tiene una amplia aceptación, sobre todo entre los jóvenes que incluso participan en la dinámica impuesta por el narcotráfico. Existe una tradición en la Sierra Madre Occidental de escuchar corridos de todo tipo. De hecho, algunos compositores locales han creado corridos a los pueblos de la sierra: "El corrido de Guadalupe y Calvo", "El corrido de Guerrero", incluso hay un "Corrido del rarámuri" (Ochoa, 2002). Por lo tanto, no sería extraño que las nuevas expresiones de corridos tuvieran gran aceptación tanto entre los indígenas como entre los blancos. Existen tanto los aspectos ambientales y contextuales para su aceptación como el paradigma previo para su propagación para considerar que no se trata de un género extraño, sino como parte de una evolución musical que alude a los actos cotidianos de los indígenas.

Referencias

AUNGER, Robert, 2002, *The Electric Meme: A New Theory of How we Think*, Nueva York, Simon and Schuster / Free Press.

BAHR, Donald M., 1975, *Pima and Papago ritual oratory: a study of three texts = Ọ 'odham ha-ṇịokculida: mạmce ab wạikk hạ'icu Ạmjeḍ*, San Francisco, CA, Indian Historian Press.

BEAUMONT PFEIFER, David, 2004, "La espiritualidad representada por las pinturas rupestres de las cuevas de la región pima", en David Beaumont Pfeifer, César Armando Quijada López y Alejandro Aguilar Zeleny, edits., *El*

mensaje de las rocas. Pinturas rupestres en la región pima, Hermosillo, Sonora, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional de Sonora/Instituto Sonorense de la Cultura/Pacmyc.

Beaumont Pfeifer, David [disco compacto], sin fecha, *Las Bienaventuranzas de la tierra pima. Un diálogo espiritual con David Joseph Beaumont Pfeifer. El padre de los pimas*, Sonora, Maki I.a.p/Consultores Servicios de Consultoría y Capacitación.

Blackmore, Susan, 2000a, *The Meme Machine*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 25-42.

Blackmore, Susan, 2000b, "The Memes' Eye View", en Robert Aunger, edit., *Darwinizing Culture. The Status of Memetics as a Science Oxford*, Reino Unido, Oxford University Press.

Contreras, José Ángel y Santos Casimiro [casete], 1999, *Muxika Paxcoli Oichkama. Música pascol de los pimas de Chihuahua*, grabado en vivo en el Rancho Salitreras, Temósachi, Chihuahua, Gobierno del Estado/Conaculta/Instituto Chihuahuense de la Cultura/Pacmyc.

Chesky, Jane [tesis de doctorado], 1943, *The Nature and Function of Papago Music*, University of Arizona.

Dawkins, Richard, 2000, "Foreword to the Meme Machine", en Susan Blackmore, *The Meme Machine*, Nueva York, Oxford University Press.

Dawkins, Richard, 2006, *The Selfish Gene*, Nueva York, Oxford University Press.

Distin, Kate, 2005, *El meme egoísta*, España, Biblioteca Buridán.

Gatherer, Derek, 1997, "The Evolution Of Music—A Comparison of Darwinian and Dialectical Methods", *Journal of Social and Evolutionary Systems*, vol. 20, núm. 1, pp. 75-92.

Gatherer, Derek, 1998, "Meme Pools, World 3, and Averroes's Vision Of Immortality", *Zygon®*, vol. 33, núm. 2, pp. 203-219.

Grupo Casimiro [casete], sin fecha, Chihuahua, Gobierno del Estado/Conaculta/Instituto Chihuahuense de la Cultura/Pacmyc, grabado por Rodolfo Borja en Estudio Salto de Mata, Chih.

Haefer, Richard John [tesis de doctorado], 1981, *Musical Thought in Papago Culture*, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Márquez, Israel V., 2011, "Música y experiencia: de las sociedades primitivas a las redes sociales", *AIBR, revista de antropología iberoamericana*, vol. 6, núm. 2, pp. 193-214.

Ochoa Salas, Arturo E., 2002, *La música indígena y mestiza de Chihuahua. Transcripción melódica*, Chihuahua, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Pacmyc/Gobierno del Estado de Chihuahua/Instituto Chihuahuense de la Cultura.

Olmos Aguilera, Miguel, 1998, *El sabio de la fiesta: música y mitología en la región cahita-tarahumara*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Oseguera Montiel, Andrés, 2008, "Los rancheros en los bailes. Enamoramientos y conquistas en la Sierra Madre Occidental", en Juan Luis Sariego, comp., *El Norte de México: entre fronteras*, México, 2º Coloquio Carl Lumholtz de Antropología e Historia del Norte de México, Conacyt/inah, pp. 459-474.

Oseguera Montiel, Andrés, 2013, *La persistencia de la costumbre pima. Interpretaciones desde la antropología cognitiva*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa/Juan Pablos Editores/Instituto Nacional de Antropología e Historia-Conaculta.

Sierra Flores, Esperanza [entrevista], 2015, por Andrés Oseguera [trabajo de campo], *Música pima*, 2015.

Sperber, Dan, 2000, "An Objection to the Memetic Approach to Culture", en Robert Aunger, ed., *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science* Oxford, Reino Unido, Oxford University Press, pp. 163-173.

Sperber, Dan, 2005, *Explicar la cultura: un enfoque naturalista*, Madrid, Ediciones Morata.

Sperber, Dan y Deirdre Wilson, 1994, *La relevancia*, Madrid, Visor.

Storr, Anthony, 2002, *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Barcelona, Paidós.

Underhill, Ruth M., 1993, *Singing for Power: The Song Magic of the Papago Indians of Southern Arizona*, Tucson, University of Arizona Press.

Vargas Castellanos, Alberto [entrevista], 2015, por Andrés Oseguera [trabajo de campo], *Música pima*, 2015.

CREATIVIDAD, RELACIONES SOCIALES Y MÚSICA REGIONAL WIXARIKA: EL VENADO AZUL Y LOS USOS ESTRATÉGICOS DE LO ESTÉTICO

Rodrigo de la Mora Pérez Arce

> En contextos indígenas "una canción" o "una pieza" es un flujo total de recursos utilizados para la interacción social, sónica y kinésica. En la concepción capitalista-cosmopolita, una canción es un elemento artístico con una forma totalmente controlada, un conjunto, de principio a fin, creado por un grupo, los artistas, para la edificación del otro, la audiencia (Turino, 2003:66).

Con el objetivo de hacer comprensible de qué forma los wixaritari actuales[1] ponen en práctica estrategias de creación estética que les permiten responder a las demandas de la realidad contemporánea, en el presente capítulo expondré el caso de El Venado Azul, una de las agrupaciones musicales más representativas de este pueblo indígena, que a lo largo de casi 20 años ha transitado por diversos espacios y contextos: desde las comunidades wixaritari de la Sierra Madre Occidental hasta pueblos y ciudades de México y el extranjero, además del espacio radiofónico, televisivo y de la internet.

En función de lo anterior, analizaré el sentido de creación y cambio musical relativo a contextos emergentes, en los que vínculos entre comunidades indígenas y no indígenas se potencian a partir de la migración, la urbanización y el desarrollo de tecnologías de la comunicación. Para ello retomo tanto orientaciones etnomusicológicas relativas al estudio del cambio musical propuestas por Blacking (1977) y Nettl (1985) como reflexiones en torno a la

[1]El término *wixarika* (pl. *wixaritari*) es el nombre propio de la etnia mejor conocida como huichol, cuya lengua pertenece a la rama corachol de la familia lingüística uto-nahua. Según el censo del Inegi (2010), este grupo indígena está conformado por aproximadamente 40 mil habitantes residentes tanto en comunidades rurales en la Sierra Madre Occidental como en poblaciones urbanas principalmente del occidente mexicano. En cuanto a la escritura de los términos *wixaritari* se emplean criterios establecidos por el Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara; estos criterios establecen el uso de la grafía x equivalente al fonema /rr/ del castellano y /sh/ del inglés; el uso de la grafía ɨ, equivalente a la vocal /i/ ("herida") –que se pronuncia como una combinación de la i con la u–; las grafías ts equivalentes al fonema /ch/ del castellano; la grafía w equivalente al fonema /w/ del inglés; y el uso de la grafía', que indica cierre glotal o saltillo. Las demás consonantes y vocales se pronuncian de manera similar que el castellano. Los fonemas de la lengua son: a, u, i, ɨ, e; y, w; ', p, t, k; kw, ts, h; m, n; r, x. Dentro de los textos en castellano, las palabras en *wixarika* aparecen en cursivas con excepción de los nombres propios.

dimensión social y política de las prácticas culturales y musicales dentro de la vida social, desde las perspectivas de Bourdieu (1997), Turino (1989, 2003), Barthes (1980) y Bauman y Briggs (1990).

En una primera parte presentaré una breve contextualización sobre los procesos por los que atraviesa el pueblo wixarika en la actualidad, así como una caracterización general de su música, en particular de la llamada música regional. En una segunda parte describiré la trayectoria, discografía y distintas etapas del proyecto musical estudiado; en un tercera, caracterizaré las principales estrategias creativas empleadas en la conformación y exposición de las prácticas y producciones musicales de El Venado Azul, como son canciones, discos y *performances*; y en una cuarta parte describiré tres casos recientes en los que ha tenido lugar la participación del grupo musical y en las que el establecimiento estratégico de relaciones sociales vinculadas con lo estético se ofrecen como espacios para la reflexión analítica. En suma, a través de la caracterización y análisis de un caso dentro del contexto de la música regional wixarika ofreceré elementos para comprender la forma en que algunos actores sociales emplean recursos estéticos como estrategias clave para la articulación sociocultural.

Contextos de interacción cultural alrededor de la música wixarika

Entre los wixaritari contemporáneos es patente la coexistencia de una realidad que comparte referentes tanto del entorno natural de la Sierra Madre Occidental y de la vida tradicional de su cultura como de las sociedades campesinas y urbanas del occidente mexicano. Si bien los vínculos e interacciones sociales y económicas que han establecido con otros grupos indígenas y sociedades no indígenas cercanas a su territorio son reconocibles a través de la historia (Lumholtz, 1981; Preuss, 1998; Zingg, 1982; Weigand, 1992; Rojas, 1992, 1993; Torres, 2019), en las últimas décadas, su proceso de interacción con otras comunidades se ha incrementado de manera significativa, lo cual ha dado lugar a nuevas dinámicas socioculturales. Entre los factores que han influido en la intensificación de dicho proceso de cambio cultural destacan, por una parte, la constante injerencia de iniciativas del Estado mexicano y otras instituciones civiles y religiosas en las comunidades de la sierra, y por otra, la continuidad de procesos de migración (estacional y permanente) de habitantes del territorio wixarika que ha dado lugar a una paulatina consoli-

dación de comunidades en centros urbanos, en ciudades como Tepic, Puerto Vallarta, Guadalajara y Ciudad de México (Durin, 2003). Ejemplo de la presencia e influencia del Estado son los recientes procesos de urbanización de las localidades de la sierra a partir de la introducción de proyectos de infraestructura carretera y electrificación en buena parte de localidades en el territorio wixarika. Algunos elementos que permiten observar las dinámicas de cambio cultural son, por ejemplo, el hecho de que gran parte de la población hable español como segunda lengua; que en la forma de vestir, más allá del ámbito ceremonial, suela utilizarse la vestimenta occidental, y que una parte destacable de los jóvenes haga uso creciente de telefonía celular y dispositivos electrónicos con conexión a internet.

Más allá del relativo hermetismo que caracterizó a gran parte de las comunidades wixaritari ante la sociedad no indígena hasta mediados del siglo XX, hoy y como consecuencia de las amenazas a sus territorios agrario y sagrado, los wixaritari se muestran cada vez más dispuestos a establecer alianzas estratégicas con la sociedad civil nacional y extranjera.

Música wixarika: géneros, contextos y caracterizaciones

Componentes clave de la cultura expresiva wixarika son las manifestaciones musicales, en las cuales se distinguen tres géneros principales: el canto sagrado o *wawi*; la música tradicional de *xaweri* y *kanari* y la música regional o de *teiwari*, vecino mestizo. Cada uno de éstos se desarrolla en contextos culturales particulares –muchas veces interrelacionados– y forman parte sustantiva de diversas formas de interacción social. El canto sagrado es una forma de expresión ritual llevada a cabo por el *mara'akame* o cantador, y tiene lugar en gran parte de las ceremonias del calendario wixarika, tanto en el tiempo de la oscuridad (*tɨkari*, la noche), que corresponde a la temporada de lluvias, como en el tiempo de la luz (*tukari*, el día), correspondiente a las secas; la importancia de esta práctica en el plano ritual es fundamental, ya que es a través del canto que se establece un vínculo comunicativo entre los humanos y las deidades que residen en los lugares sagrados (Mata, 1974; Lemaistre, 1997; De la Mora, 2011; Lira, 2014).

Por otra parte, la música tradicional de *xaweri* (tipo de violín) y *kanari* (pequeña guitarra), que es ejecutada por los músicos nombrados *xawereru* y *kananeru*, se lleva a cabo tanto en contextos rituales como en la vida cotidiana;

suele acompañar al canto del *xawarweu* (ejecutante de *xaweri*), como en el caso del repertorio conocido como *nɨawari* y que comprende tanto canciones sagradas compuestas en la peregrinación a Wirikuta como canciones de orden cotidiano y de corte ya sea picaresco o amoroso, todas ellas en lengua wixarika (Luna, 2004; De la Mora, 2005); existe también un repertorio instrumental empleado en ceremonias para acompañar danzas, procesiones y sacrificios. Aunque históricamente es reconocible el origen europeo y colonial de estos instrumentos, los wixaritari no reconocen esa relación histórica, sino que consideran tanto a esta música como a los instrumentos con que se realiza como enteramente propios; muestra de ello son las alusiones a los mismos dentro de diversos relatos míticos (Zingg, 1998; Mata, 1982; Luna, 2004; Ramírez, 2004a; De la Mora, 2005, 2011).

La música regional o de *teiwari* (vecino, mestizo) corresponde tanto a una formación instrumental como a un repertorio particular y a un estilo de ejecución. El tipo de agrupación musical que ejecuta este género es reconocido en algunos casos como mariachi tradicional o indígena (Jáuregui, 2003 y 2007; Chamorro, 2007) o como "grupos regionales" y la dotación instrumental que los conforma está integrada generalmente por violín, vihuela y contrabajo, aunque también se presentan otras formaciones, con un segundo violín, una guitarra sexta y ocasionalmente otros instrumentos, como un idiófono de raspado o güiro. Gran parte del repertorio ejecutado en esta forma musical corresponde directamente al de los géneros de música popular mexicana norteño y ranchero, por lo que las piezas más comúnmente ejecutadas suelen ser polkas, canciones rancheras, corridos y en algunos casos cumbias; otra parte del repertorio está conformada por sones y minuetes (Jáuregui, 2006), estos últimos empleados en contextos rituales. Casi la totalidad de las piezas poseen letra y están escritas en castellano, y sólo en una mínima proporción están compuestas y cantadas en lengua wixarika.

Una variante de la música regional wixarika es la música ranchera de corte norteño, caracterizado por el empleo de guitarra y requinto o bajo sexto; desde la década de 1990 existe el registro de duetos de este tipo. A finales de la primera década del siglo XXI ha tenido auge una actualización de los mencionados duetos en la llamada música nueva, estilo sierreño o regional sierreño (Carrillo, entrevista, 2014), y se caracterizan por incorporar guitarras electroacústicas y bajo eléctrico, en correspondencia con agrupaciones de esta misma naturaleza en el entorno de la actual música norteña.

Música regional wixarika: Elementos históricos y características principales

De acuerdo con algunos registros históricos y etnográficos, la presencia de la música regional se remonta a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando grupos de mestizos provenientes de localidades aledañas a las comunidades wixaritari (como Huejuquilla y Tenzompa en Jalisco o Ruiz en Nayarit) participaban en sus fiestas ofreciendo sus servicios bajo pago (Mata, 1993). Otros documentos dan cuenta de la existencia de wixaritari ejecutantes de esta música de *teiwari*: en el trabajo etnográfico de Zingg (1998) es posible encontrar referencias textuales e incluso visuales (fotografía y video) relativas a estas prácticas y, por su parte, Jaúregui (2003) documentó con detalle la historia de una familia de mariacheros.

A pesar de lo añejo de esta presencia no fue sino hasta a finales del siglo XX cuando tuvo lugar una efervescencia en la producción y el consumo de esta música, primero al interior de las comunidades wixaritari y posteriormente al exterior de las mismas (Jáuregui, 2003; Chamorro, 2007; De la Mora, 2011). Entre algunos elementos que ayudan a comprender el auge de esta música, se destaca el papel de los centros educativos, que como lo señala Mata (1993) en relación con la misión franciscana de Santa Clara, en San Andrés Cohamiata, desde finales de los años sesenta del siglo XX instruyeron a los jóvenes alumnos en la práctica de este tipo de música. Esta enseñanza se mantiene hoy en centros educativos como los de San Miguel Huaixtita, en San Andrés Cohamiata, o Nueva Colonia, en Santa Catarina. Otro elemento que ayuda a comprender el dinamismo de esta música es el proceso de mediatización que experimentó a través de la estación de radio local, XEJMN "La voz de los cuatro pueblos" auspiciada por el Instituto Nacional Indigenista, que difundió grabaciones de grupos locales y abonó el camino a la posterior producción y comercialización de casetes y discos compactos grabados en casas disqueras radicadas en ciudades cercanas al territorio wixarika (Luna, 1993).

Hoy existen decenas de agrupaciones, de las cuales aproximadamente medio centenar ya ha realizado al menos una producción discográfica profesional; esto es, una grabación en estudio con edición gráfica. Otros muchos grupos en la actualidad cuentan con páginas en internet, desde las cuales publican fotografías, audios y videos de sus producciones, además de establecer contacto con sus seguidores.

Públicos y contextos en la música regional wixarika

A partir del auge de la música regional wixarika, en la primera década del siglo XXI es reconocible una diversidad de espacios, usos y sentidos asociados a su práctica. En tanto que son diversos los públicos y las expectativas de los mismos difieren en cuanto a repertorio y formas de presentación, los propios músicos regionales reconocen la existencia de una diversidad de protocolos de interacción asociados con su música: por una parte, al interior de las comunidades de la sierra, las ocasiones en que tiene lugar la ejecución en vivo y la reproducción grabada son parte de la vida cotidiana y se busca con ellas que la música torne alegre el estado de ánimo y acompañe las actividades domésticas, las reuniones entre familiares y amigos, y muy comúnmente que ambiente las borracheras; en función de esto es que a la música regional también se le conoce como música para pistear; en estos contextos se suelen solicitar sobre todo canciones rancheras o corridos. En las múltiples ocasiones rituales que tienen lugar en el calendario de las comunidades wixaritari, la música regional opera como un elemento clave en ceremonias tanto de orden cívico como sagrado, como es el caso de las fiestas relativas al poder local y al cambio de autoridades tradicionales (*patsixa* o cambio de varas) o de las celebraciones religiosas de semana santa (*weiya*) y de los santos patrones; en los rituales el repertorio está compuesto principalmente por minuetes o piezas no cantadas, dedicadas a los santos (Jáuregui, 2006; De la Mora, 2011); de la misma manera, música regional no bailable se emplea durante actos relacionados con actividades escolares y en muchas ocasiones como parte fundamental de ceremonias funerarias (Ramírez, 2004a; Lira, 2012).

Fuera de las comunidades de la sierra, la música regional se ejecuta en varios formatos y con diferentes fines: por parte de grupos que transitan por plazas y calles de los pueblos y ciudades aledañas a la sierra buscando complacer a clientes, ofreciendo sus servicios ya sea por pieza o por hora; muchos de estos grupos móviles se conforman de manera espontánea y acaso anónima, en tanto que a los músicos que los integran no les interesa identificarse sino trabajar (Carrillo, entrevista, 2014). En contraste, existen grupos bien organizados e integrados en proyectos con nombre y composiciones propias; esos grupos buscan concretar grabaciones, planean estrategias de promoción y suelen participar en espacios formales y dotados de amplificación sonora, como teatros y foros culturales o bailes publicitados a nivel regional, en los

que suelen alternar con otros grupos wixaritari o con bandas y otros grupos de música popular mexicana. Estas agrupaciones se preocupan por su apariencia y buscan uniformarla con un toque distintivo, al vestir con el mismo color o usando el mismo tipo de sombrero; cuando hacen uso de micrófono en las presentaciones, manifiestan habilidades comunicativas para interpelar a su público, ya sea dirigiendo con mensajes en que valoran su tradición, si se trata de actos culturales, o bien, animando a los participantes si se trata de fiestas o bailes. En otro ámbito de difusión, estos grupos formales se presentan en medios masivos, hacen giras internacionales y tienen una activa participación en las redes sociales de la internet. Luego de reconocer esta diversidad de contextos finalidades y protocolos puedo afirmar que el público interesado en la música regional se divide en cuatro principales tipos:

1) Wixarika e indígena. Localizado en comunidades wixaritari, dentro y fuera de su territorio y que se subdivide generacionalmente en niños, jóvenes y adultos.
2) No indígena. Localizado en las regiones aledañas al territorio wixarika y reconcible por consumir música popular mexicana de los géneros regionales, ranchero, norteño, banda sinaloense y grupero.
3) No indígena, nacional y extranjero (en la lógica de la cosmopolítica). Interesado en conocer y apoyar la cultura wixarika, consumidor de música étnica, *world beat*, alternativa y *new age*.
4) No indígena del territorio nacional y el extranjero (en la lógica del cosmopolitismo). Reconocible por consumir música popular y productos mediáticos.

A su vez, puedo reconocer que paralelamente a la caracterización identitaria de cada uno de estos públicos, los wixaritari encuentran en los mismos diferentes motivos para establecer relaciones de alianza e intercambio.

El Venado Azul: Estrategias de composición y presentación entre lo local, lo translocal y lo hipermediático

Dentro de las formas de expresión musical indígena contemporánea en México, El Venado Azul es uno de los pocos grupos musicales que han logrado transitar de un reconocimiento local a un reconocimiento masivo y translocal,

poniendo como elementos centrales de su práctica su lengua, los valores de la tradición y en suma, su identidad étnica.

Algunos trabajos han abordado aspectos de la obra de este grupo: el carácter singular de su conformación y la incorporación de una mujer como instrumentista y vocalista (Jáuregui, 2003; Lira, 2012); los procesos de recontextualización de elementos tradicionales en su repertorio (De la Mora, 2009) y los procesos de difusión y recepción de sus producciones artísticas, así como de las estrategias de posicionamiento social a partir del uso de la identidad cultural (De la Mora, 2011; De la Mora, 2012). Dada la continuidad y constante actividad de este grupo musical dentro de la esfera pública nacional y crecientemente internacional, considero pertinente ampliar el estudio de su obra y caracterizar sus producciones, así como las etapas dentro de su historia.

Trayectoria, etapas y momentos clave de El Venado Azul

José López Robles, fundador y principal miembro de este grupo, al hacer un recuento de las referencias realizadas sobre su trayectoria suele destacar que su formación como músico se relaciona directamente con su participación en el sistema de cargos de su comunidad de origen keuruwitia,[2] Las Latas, en la comunidad indígena de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatitlán en Mezquitic, Jalisco, México (López, entrevistas, 2008 y 2014). Aunque en estricto sentido, la base de su formación musical precede a su experiencia en el cargo, ya que previamente ejecutaba instrumentos de la música regional, José alude a que el verdadero sentido de la música lo encontró al aprender a ejecutar los instrumentos tradicionales *xaweri* y *kanari*[3] y al escuchar los cantos (cánticos, como él les nombra) de carácter sagrado:

[2]La comunidad de Santa Catarina Cuexcomatitlán, Tuapuire, a la que pertenece el centro ceremonial Keuruwitia o Las Latas, es reconocida como una de las comunidades wixaritari que más se ha preocupado por mantener con rigor el seguimiento de sus protocolos rituales. En los centros ceremoniales de Tuapurie y a diferencia de muchos otros centros ceremoniales wixaritari, los cargueros (jicareros) adquieren la responsabilidad de vivir por cinco años en una pequeña aldea conformada por pequeñas casas de adobe construidas alrededor de un templo oval y un patio ceremonial.

[3]Dentro del sistema de cargos, existe la figura de los dos músicos tradicionales (*xawareru* y *kananeru*) que deben integrarse al grupo de jicareros durante todo el período del cargo, produciendo la música ceremonial para las números danzas rituales a lo largo del festivo ciclo anual, que incluye las ceremonias del tiempo de la luz (temporada de secas), en las que se busca propiciar la lluvia, y las del tiempo de la noche (temporada de lluvias), en las que se realizan prácticas rituales relacionadas con la siembra y la cosecha del maíz.

La música es vieja: nosotros somos nuevos. Tuve un cargo en un lugar que se llama Las Latas, en la sierra; allí [cumpliendo el cargo] es donde uno empieza a valorar cada cosa que existe; de ahí surgió la música [...] me tocó tocar música tradicional; yo no sabía tocar pero pues allí me enseñé, por eso me dieron ese cargo, como cinco años, entré a trabajar; a ese lugar entré de 21 años y salí de 26 años. Allí es donde se valora porque no tienes trabajo, tienes familia, tienes que durar cinco años, haz de cuenta que estás encarcelado, pero porque se hacen las ceremonias eso no te deja que salgas mucho tiempo, ahí fue donde empecé la música, allí se toca la música tradicional, cuando la gente va a la peregrinación, cuando va al coamil, siempre la música se toca. Ahí uno de los meros jefes decía: "esta es la base de la música regional, esto. Hay que aprender esta música para cantarle al fuego, al sol, al dios venado, al peyote, al maíz. La música es para ellos, es de ellos, de allí nace la música ya aquí regional, amestizada". Pues ahí me dijeron, "a ver, ¿quién sabe tocar?". No pues nadie. Yo era el único que sabía tocar poquito música regional, "no pues entonces él que se enseñe", "bueno", empecé ahí a enseñarme [a tocar] la música tradicional (López, entrevista, 2008).

Esta referencia es particularmente relevante, en tanto que en ella José destaca los valores de la música tradicional y la cultura wixarika, sobre los de la música regional, lo cual es un elemento clave para comprender en qué sentido el recurso de apelar a los valores y elementos de la tradición es un ejercicio primordial y recurrente en su quehacer musical. De hecho, el propio nombre del grupo proviene de esta experiencia en el mundo ritual: en algún momento de su participación en el centro ceremonial le fue otorgado por parte de los ancianos, especialistas rituales el nombre de *maxa yuawi*, que quiere decir venado azul, y que corresponde a una importante entidad mitológica caracterizada por servir de mensajero y mediador entre los humanos y las deidades. Una vez concluido su cargo, José decidió conservar ese nombre y convertirlo emblema de su proyecto musical: El Venado Azul.

Como José relata, él y su entonces pareja, María de los Ángeles García, participaron en el cargo en múltiples ceremonias a lo largo del amplio calendario ritual. Una vez cumplido su cargo decidieron probar suerte como músicos ambulantes en Fresnillo, Zacatecas; después de romper el temor inicial de enfrentarse al público y al darse cuenta de que su música gustaba y era posible obtener retribución en dinero a través de la misma decidieron dedicarse de lleno a esta práctica.

Una vez fui de las Latas rumbo a Fresnillo a trabajar en las labores de campo, de jornalero; en el camino vi a alguien que se subió [al autobús] y empezó a cantar a

> capela; de repente pasó así la mano [y dijo] "gracias, ahí con lo que guste cooperar", entonces ahí es donde yo dije: "¿a poco se puede hacer así?". Entonces me vine a Zacatecas y allí es donde empecé a animarme. Le dije a mi señora: "¿qué? ¿cantamos?", "pues tú, yo no sé cantar", y entonces empezamos: me subí en el camión [a cantar]: la gente me cooperaba, pues [iba] vestido de huichol… en un día pues agarré como noventa pesos […] de ahí de volada nos fuimos a hacer cola para comprar las tortillas. […] Compré una vihuela, una guitarrita, con esa ya pedíamos permiso, en un restaurante, donde había gente, pues ahí cantábamos, pasábamos el sombrero, ya después, pasando como nueve meses, me enseñé [a tocar] el violín; me enseñé grande; no fui tampoco a la escuela, soy músico lírico. Entonces empezamos [y] a la gente le gustó cómo cantábamos; […] de ahí pues hasta ahorita, aquí estamos. […] para este tipo de ambiente de músico, es muy difícil para que a la gente le guste, [pero] creo que nosotros sí la hicimos. (López, entrevista, 2008).

El grupo en esa primera época estuvo conformado por José en el violín y como voz principal; por María de los Ángeles, en el contrabajo y la segunda voz; y por Marciano de la Cruz, en la vihuela. Según relata José, María de los Ángeles fue la primera mujer en participar en un grupo regional ejecutando el tololoche y sin duda este elemento fue clave para el reconocimiento del grupo musical, en tanto que en ese entonces no era común la existencia de grupos musicales indígenas, ni para el público de las comunidades serranas ni para el de pueblos y ciudades; por otra parte, aún era menos común la participación de una mujer ejecutando un instrumento como el tololoche.

Tiempo después, motivados por Jesús Otero, un promotor rural de la asociación civil Desarrollo Rural de San Luis Potosí, José y su compañera grabaron en 1997 un casete de audio (*El Venado Azul*, 1997) en el estudio Discos Imagen de San Luis Potosí. Al recordar esa experiencia, José relata:

> Yo no quería grabar, porque la verdad era muy cara la grabación. Nada más que un amigo insistió, insistió, y me dijo: "¿Sabes qué? te regalo esos 15 mil pesos de la grabación. Si no vendes, no me pagues. Pero si sí vendes, me vas pagando de a poquito, de a poquito". Pero como les digo, vendimos 1 000 casetes en tres días. Sobró para hacer otra nueva grabación. Así fue cómo empezó mi proyecto (López, entrevista, 2014).

La grabación estuvo conformada por 12 piezas, 10 canciones y corridos cantados en castellano, una canción en lengua wixarika y otra más en versión bilingüe. De estas piezas, las últimas dos fueron las que dieron a conocer al grupo al interior de las comunidades wixaritari y posteriormente en las po-

blaciones indígenas y no indígenas cercanas al territorio wixarika. La primera pieza y que da nombre al casete la titulada "Kwaxu meutuxa (La garza y el venado)", una pieza del repertorio tradicional de *xaweri* y *kanari*, que fue reinterpretada en el estilo y con los instrumentos de la música regional. José recapitula sobre este ejercicio creativo y subraya su conciencia del efecto del mismo en el gusto del público: "El primer [tema] que grabé fue 'La garza y el venado', una canción que es tradicional, pero ya ves uno que quiere experimentar: la convertí en cumbia. O sea traducida, cantada en wixarika, pero con música regional. Música regional wixarika: eso fue lo que impactó y a la gente le gustó" (López, entrevista, 2014).

La otra pieza que generó una favorable respuesta del público fue "Me he de comer esa tuna", pieza clásica del repertorio popular mexicano compuesta por Manuel Esperón, y que fue reelaborada en una versión bilingüe wixarika-castellano por el propio José. En esta pieza destaca el sentido compartido entre el carácter nacional mexicano, evocado al referirse al momento de fundación del principal símbolo patrio, con la alusión a uno de los elementos simbólicos más importantes para el pueblo wixarika: el águila *Werika*, deidad solar altamente venerada en la mitología y los rituales.

Luego de la aceptación de su primer casete, el grupo grabó una nueva obra titulada *Adiós Huejuquilla* (El Venado Azul, 1999), integrada por 12 piezas cantadas en español. Tiempo después y luego de ser contactados y contratados por la disquera Fonorama de Guadalajara, el grupo grabó con los mismos músicos tres casetes más: *Cuatro motivos* (El Venado Azul, 1998a), *Indita mía* (El Venado Azul, 1998b) y *Flor de capomo* (El Venado Azul, 1999), en los que no volvieron a incorporar piezas en lengua wixarika ni composiciones propias, sino corridos, canciones rancheras y polkas del repertorio de la música popular mexicana.

Al paso del tiempo, José y su compañera terminaron su relación y con ésta acabó una primera etapa del grupo; seguido a ello, inició una nueva, en la que José continuó trabajando con otros músicos. También con la disquera Fonorama y bajo la producción del dueño de la empresa Manuel Contreras realizaron cuatro grabaciones más: *Mi lindo Nayarit* (El Venado Azul, 2000), *Una página más* (El Venado Azul, 2001), *Una nube* (El Venado Azul, 2002) y *Nadie es eterno* (El Venado Azul, 2003). Al igual que en los tres discos previos, en estos cuatro predominaron también corridos y canciones rancheras cantadas en español; varias de estas piezas compuestas por el reconocido autor de

música popular mexicana Héctor Montemayor, como "Cuatro motivos", "Mi deseo" o "Lágrimas lloro" (López, entrevista, 2008).

En todos estos discos es posible reconocer la compenetración de la cultura wixarika con la cultura ranchera de la región. Estos repertorios reproducidos y apropiados en el estilo regional wixarika dan cuenta de códigos culturales compartidos, que expresan formas particulares de sentir, apreciar y llevar a cabo la expresión estética. El conjunto de canciones de amor, corridos sobre personajes famosos y aventuras memorables, conforman un entramado de historias, relaciones sociales, ideas y emociones enmarcados en ritmos y armonías que conforman una sensibilidad particular.

Diez años después de su primera grabación y luego de un período sin actividad musical en que trabajó elaborando cuadros de estambre en Puerto Vallarta (López, entrevista, 2014), José inició otra nueva etapa en su carrera, la tercera, al grabar su décimo disco, *Viejo pero no espoleado* (El Venado Azul, 2006); éste se distingue de los directamente anteriores en tanto que decidió retomar la fórmula que le permitió construir su carrera: incorporó de nuevo dos composiciones propias en lengua wixarika. Dicha decisión resultó de nuevo en un acierto para su proyección y reconocimiento. Según relata José, en la conformación de sus discos había sido habitual que su productor decidiera qué repertorio grabar, sin embargo en esta ocasión y luego de mucho insistir logró incorporar dos nuevas composiciones propias cantadas en su lengua; ambas piezas de corte lúdico y carácter bailable. Según relata:

> En la empresa, antes, [en la] que estaba trabajando, no me dejaban que cantara en huichol. Peleando eso, metí dos canciones al final. El dueño de la empresa [decía]: "ah no, no grabes [esta pieza], mejor graba esta canción". Él me las escogía [...] hasta que lo convencí, hasta que él se salió [del estudio y dijo]: "ya pues, graba lo que tú quieras". Pues le grabé [la "cumbia de] los Conejitos" y la "Cumbia cusinela". Ya [después dijo]: "¡ah, órale pues!". ¡Esas [piezas] son las que pegaron! (López, entrevista, 2008).

Al ser muy bien recibidas por el público se fueron convirtiendo, sobre todo la "Cumbia cusinela" (El Venado Azul, 2006), en un fenómeno inédito de recepción de una obra musical indígena por parte de un público masivo: luego de su puesta en la radio de Tepic múltiples versiones de la pieza comenzaron a circular en la internet a través de producciones de videos realizados por usuarios en creativos y algunas veces lúdicos montajes (De la Mora, 2009, 2011 y 2012).

En cuanto a la composición de esta pieza, José relata que fue después de superar una grave enfermedad que quiso hacer "un homenaje a la vida, a la mujer" (López, entrevista, 2014). Se trata de una pieza singular en tanto rompe los parámetros estéticos usuales en la música regional: si bien por una parte mantiene el marcado sentido rítmico y bailable de la cumbia rápida, como llaman localmente a las polkas con bajo de cumbia; por otra parte, el violín cobra un papel preponderante en la elaboración de la melodía: rítmicas arcadas en cuerdas dobles y acentos claramente marcados, la pieza da lugar a una sonoridad poco común dentro del repertorio regional (De la Mora, 2009, 2012). En cuanto a su letra, esta pieza llama la atención tanto por el sentido rítmico de palabras que más que cantadas son recitadas –de manera cercana al hip hop– como por el contenido dicha letra, ya que posee un sentido lúdico para los hablantes de la lengua wixarika al mezclar tres tópicos: el tema de la belleza femenina –trata de una cocinera muy bella–, los elementos simbólicos de la tradición indígena –los tipos de tortillas que la cocinera sabe hacer muy bien– y las alusiones en doble sentido en que asocia la práctica de amasar con el acto sexual. Por otro lado para los no hablantes, la pieza aparte de su sentido bailable despierta la curiosidad sobre el significado de su letra. He aquí su traducción:

> *Ay kusinela, kwi kwitemaiki* / ay cocinera muy linda
> *kwi temalime pemuyamati techale papa ti* / que sabes hacer bonitas tortillas
> *warikare ima, kwitarai tsira,* / gorditas rellenas, huaraches, tortillas gordas
> *ya comérmela,'ena me tsi e taine* / aquí ya comérmela tú dices
> *'umieme ne ka machitaunie* / por eso no te quiero dejar –con tu– sudor en la nariz,
> *kwatsi ya'ati niwa i kamia* / ven toma tu gordita rellena
> *Pemutaine, ya comérmela* / tú dices, "ya comérmela"
> *me tsi taine, ne kusinela* / ¿verdad que es lo que dices mi cocinera?
> *Tsita, tsita, tsita, pile, pile, pile* / taz, taz,taz, torteas, torteas, torteas
> *me tupine, "ya comérmela",* / ¿verdad que así tortea? "ya comérmela"
> *me tsi taine…*/ ¿verdad que es lo que dices...?
> *¡y… he kusinela! ¡heitsie!* / ¡sí, encima de la cocinera![4]

Posteriormente a la grabación y durante el proceso de difusión de la misma, José conoció al productor y promotor de música popular residente en Tepic, Nayarit, Manuel "Mey" Ávila, quien le ofreció reconfigurar y promover su grupo. Luego de la aceptación de José y atendiendo su inquietud por

[4]Traducción de César Chávez.

incorporar una segunda voz femenina, Ávila propuso integrar como segunda voz a Alma Delia Torres y a dos nuevos músicos: Esteban García Vergara en el tololoche y Albino de la Cruz Díaz en la vihuela. Esta nueva formación del grupo destaca particularmente porque por primera vez la mitad de los integrantes son músicos mestizos y no hablantes de la lengua wixarika, y que en las presentaciones y videos aparecieran con indumentarias wixaritari. Con esta nueva formación, que duró cerca de dos años, el grupo tuvo múltiples presentaciones en México así como una gira en Estados Unidos, en la que se visitaron las ciudades de Miami y Houston.

Para esas fechas, la "Cumbia cusinela" (Huichol Musical, 2008) ya había sido grabada también por otro grupo wixarika, que bajo la producción de la compañía Latinpower Records difundió la pieza en la radio en Estados Unidos y por internet, aún más ampliamente que la versión original de El Venado Azul. Alrededor de dicha versión tuvo lugar una controversia en torno a la autoría de la canción: según informa José, los derechos de su composición quedaron restringidos para que nadie en México pudiera grabarla sin la debida autorización del autor y su compañía editora; sin embargo, Latinpower Records ingenió la estrategia de grabar la pieza en Estados Unidos, donde el marco legal no operaba y desde este país la hizo circular en la versión de Huichol Musical (prácticamente idéntica a la de José). Un aspecto clave de la estrategia seguida por estos empresarios consistió en titular el disco que contenía la "Cumbia cusinela", con el mismo nombre de la reconocida pieza, lo cual sin duda fue favorable para las ventas. Dicha estrategia de mercado por parte de los productores de Huichol Musical fue efectiva al grado de que en 2008 lograron colocar a sus intérpretes y su disco como candidatos al premio Grammy de ventas de discos de la música popular en Estados Unidos en la categoría "música regional mexicana" (Magallanes, 2009).

Durante los siguientes años, la pieza fue interpretada y grabada en México en diversas versiones por grupos de banda, entre ellos: Banda La Matona, Banda Maguey, Banda La Bufadora, Hechiceros Band y Eric y su Sonido Massore, que incluso produjo incluso un *videoclip* de su versión de la pieza (De la Mora, 2012). Este hecho marcó un fenómeno inédito, en el que grupos no indígenas se apropiaban, al menos transitoriamente, de la música y la letra en lengua wixarika, abriendo así nuevas vías al reconocimiento de las culturas indígenas, altamente marginadas y discriminadas en diferentes momentos de la realidad nacional.

Luego de la amplia respuesta ante la "Cumbia cusinela", José y su grupo reconfigurado en una cuarta etapa grabó su decimoprimer disco –y el único con estos integrantes– titulado *Mi corazón es un vagabundo* (El Venado Azul, 2008), en el que aparte de las usuales versiones de música popular mexicana, incluyeron por primera vez varias composiciones en lengua wixarika: "Maxa yuawi" –pieza íntegramente del género tradicional, es decir, ejecutada con *xaweri* y *kanari*–; "La Kusibuena", una pieza que es como su título lo advierte una variación de la "Cumbia cusinela"; "Rock Unetsi", una pieza con estructura armónica y bajo de una pieza de rock, pero con sonoridad de música regional, y "Polca Etsiema", una pieza que en su letra sólo repite la palabra que le da título y que significa "siembra". A pesar de la originalidad de cada una de estas piezas, desde la decisión de incluir una pieza tradicional en un disco de música regional hasta la decisión de hacer resignificaciones y mezclas de géneros, ninguna se acercó a conseguir la respuesta del público lograda por la "Cumbia cusinela", pieza que a pesar del paso de los años continuó siendo reproducida y versionada dentro y fuera de las comunidades wixaritari.

En 2009, y con una vez más un nuevo equipo de músicos, en su quinta etapa El Venado Azul, en el disco *Podría,* incluyó la muy solicitada versión en castellano de la "Cumbia cusinela", así como la versión traducida de la "Cumbia del conejito"; además incluyó otras composiciones, dos en lengua wixarika, la canción ranchera "Hamaima"; una composición lúdica "Danza del juego"; dos en castellano, la balada "Podría" y la "Cumbia del Tata", pieza que alude a un personaje cómico de la televisión mexicana.

El disco más reciente de El Venado Azul titulado *El catre*, publicado por Fonorama en 2011, está integrado por una colección de piezas bailables, en su mayoría cumbias de corte picaresco e incluso una de ellas, la que da nombre al disco, con carácter marcadamente sexual: al hacer a través del violín un juego de imitación de los sonidos de un catre rechinando hace alusión explícita al acto sexual. En contraste, como última pieza de dicho disco se incluye una versión en español de la balada "My Heart will go on (Mi alma te seguirá)", parte de la banda sonora de la película *Titanic*, producción del director James Cameron de 1997. En el disco aparece una nueva segunda voz, la tercera vocalista femenina en la historia del grupo, Elizabeth Carrillo de la Cruz, cuyo nombre artístico es Isumali; los músicos son Aureliano García en la vihuela y Tomás Carrillo Díaz en el tololoche.

Como ha sido posible apreciar en este apartado, la trayectoria de El Venado Azul está asociada a su producción discográfica y se puede dividir en cinco distintas etapas, marcadas cada una por la participación de mujeres vocalistas, con excepción de su segunda etapa, en que estuvo acompañado sólo por sus músicos; dentro de estas etapas, es destacable por una parte la presentación de un amplio número de versiones de canciones rancheras y corridos, lo cual hace evidente un proceso de identificación, reconocimiento y valoración de la cultura mexicana; por otra parte, y de manera contrastante, es reconocible sobre todo en su primera, cuarta y quinta etapa, al incluir algunas piezas de origen ceremonial recontextualizadas, así como composiciones innovadoras en su lengua, un claro ejercicio estratégico de afirmación y valoración de la cultura wixarika.

Principios creativos seguidos por El Venado Azul

Después de revisar el conjunto de piezas producidas por este grupo, he podido concluir que son tres tipos de ejercicios compositivos los reconocibles en práctica: en primer lugar, el ejercicio de apropiación a través de la reinterpretación y estilización de piezas del repertorio de música popular mexicana (corridos, polkas y rancheras, principalmente); en segundo lugar, la apropiación y recontextualización de piezas o elementos de la cultura tradicional wixarika (música de *xaweri* y *kanari*), y en tercer lugar la innovación a través de la composición de piezas cantadas tanto en lengua wixarika como en castellano.

Estos ejercicios son formas particulares de un mismo procedimiento común, descrito en el trabajo de análisis del *performance* verbal llevado a cabo por Richard Bauman y Charles L. Briggs (1990): se trata de la puesta en práctica de la entextualización, es decir un proceso conformado por una primera fase de descontextualización y una segunda de recontextualización de piezas o fragmentos de textos –o fragmentos de textos– preexistentes, ya sea en este caso del repertorio popular mexicano o del repertorio tradicional wixarika, tanto en el plano musical (melodía, armonía y ritmo) como en el plano literario o performativo. A continuación presento ejemplos que dan cuenta de la puesta en práctica de estos procedimientos.

Apropiación a través de la reinterpretación y la estilización, de piezas del repertorio de música popular mexicana

Por apropiación entiendo el procedimiento de adaptación de parte del repertorio de la música popular mexicana en sus diferentes realizaciones (Jáuregui, 2003:381; De la Mora, 2009 y 2011): norteña, ranchera, tropical, balada, sierreña o duranguense, y en algunos casos incluso de música pop en español o en inglés. Esta apropiación del repertorio de los conjuntos regionales wixaritari se da en diferentes planos: literario, instrumental, de la ejecución instrumental, de la ejecución del canto, performativo y da cuenta de una cultura de relaciones sociales claramente mostrada a través de formas de relación social y expresa formas de sentir en común con el otro. En el primer caso, el ejemplo es la pieza "Me he de comer esa tuna" (El Venado Azul, 1997), grabada en su primer disco, en versión bilingüe:

Guadalajara yetaápa / Guadalajara en un llano
Mekiku harakunapa / México en una laguna
ne yɨɨná netakwaní / me he de comer esta tuna
t*sepá xuyá tsɨ netiutse* / aunque me espine las manos.[5]

Otros ejemplos son reconocibles en múltiples casos dentro del repertorio de la música regional wixarika, tal es el caso de "La carta", original del grupo Trono de México, que posteriormente fue grabada y difundida ampliamente en las comunidades wixaritari por el grupo Nuevo Amanecer Huichol; otra pieza destacable es la versión en castellano de uno de los temas de la película *Titanic* ("Mi alma te seguirá") grabado por El Venado Azul en 2011 y así mismo grabada en video por el grupo de jóvenes llamado Pasión Huichol.

Variación: apropiación y recontextualización de piezas o elementos de la cultura tradicional wixarika

En este procedimiento tiene lugar la reinterpretación de elementos del género tradicional al género regional. Particularmente destaca la incorporación y

[4]Fragmento de la letra, tomada de la transcripción realizada por Xitákame Julio Ramírez de la Cruz (2004b:295-296).

adaptación de melodías, armonías, ritmos y algunas veces instrumentos. Un claro ejemplo de este procedimiento es la transformación de "Kuaxu mautuxa (La garza y el venado)" (El Venado Azul, 1997), una pieza ceremonial ejecutada con los instrumentos *xaweri* y *kanari* al final de las ceremonias de *Tatei neixa*, en una cumbia propia del género regional; dicho ejercicio creativo vino a ser ampliamente aceptado tanto por un público dentro y fuera del territorio wixarika. La letra de la pieza habla de la cacería ritual, en la que un hombre logra cazar al venado, animal sagrado dentro de la cosmovisión wixarika:

Hɨriwarie peukumie / Se fue tras el cerro
tewi, tewi peukumie / una persona, una persona
'utatsuatɨ peukumie / se fue llorando
yu'ɨɨríte ratɨtɨ / cargando sus flechas
yu'ɨɨríte ratɨtɨ / cargando sus jícaras
hɨriwarie peukumie / se fue tras el cerro
maxa, maxa 'uweiyatɨ. / persiguiendo a un venado.
Yutuupí heutiketɨ / Cargando su carcaj
maxa, maxa pekutsú / un venado, un venado duerme
hiriwarie pekaká / tras del cerro
Haukuxata pekutsú / en Haukuxata duerme
hapa testa peukawe / a orillas del río
ketsɨ́, ketsɨ́ peukawe / un bagre, un bagre se yergue
hapa testa peukawe / a orillas del río
ketsɨ́, ketsɨ́ hantɨtɨ / con un bagre en su pico
kwaxú, kwaxú meutuxá / la garza, la garza blanca
hapa testa peukawe / se yergue a orillas del río.[5]

Innovación a través de la composición de piezas (cantadas en lengua wixarika y en castellano)

Un tercer procedimiento llevado a cabo por ejecutantes y compositores consiste en la composición de nuevas piezas, en las que la puesta en práctica de la creatividad tiene lugar a través de diversos ejercicios que van desde la incorporación resignificada de instrumentos musicales (indígenas o no indígenas)

[5]Traducción de Xitákame Julio Ramírez de la Cruz (2004b:259-260).

hasta el empleo de los mismos para realizar formas singulares de ornamentación (por ejemplo, el chapaleo del tololoche o la técnica en el violín, basada en la del *xaweri*). Por otro lado, van desde la composición de nuevas piezas hasta la configuración de estrategias de presentación ante el público, ya sea en lo referente a la vestimenta como en lo referente a los gráficos (fotografías y logotipos) de los discos, carteles o páginas de internet.

Sobre este último aspecto es destacable que al paso de los años las composiciones en lengua wikarika son más bien escasas; sin embargo, dicha escasez se relaciona directamente con el valor que dichas piezas adquieren, en un sentido estratégico, para los intereses de los propios intérpretes, compositores y productores (De la Mora, 2009, 2011) y como se ha subrayado en este trabajo, las piezas cantadas en lengua wixarika son las que han permitido en primera instancia el reconocimiento de los músicos wixaritari tanto al interior de sus propias comunidades como fuera de las mismas, en las comunidades indígenas y no indígenas con las que establecen relaciones sociales.

Como particularidad, estas piezas cantadas en lengua wixarika se caracterizan, tanto por aludir y destacar los valores de la vida tradicional como tratar temas amorosos, ya sea de forma lúdica y picaresca o exaltando con seriedad distintas situaciones y emociones. En ambos casos es reconocible un manejo cuidadoso al tiempo que estratégico de la referencia de valores culturales relacionados con la tradición. Aunque de manera general se advierte en los wixaritari residentes en la sierra una paulatina y gradual apertura a la exposición de elementos culturales de valor tradicional hacia el mundo no indígena, el sistema de creencias y la prácticas rituales siguen siendo un referente que orienta el quehacer de algunos músicos y compositores que insertan en sus composiciones letras que aluden a la vida ritual y los valores de lo sagrado. Ejemplos de nuevas piezas de El Venado Azul, la ya mencionada "Cumbia cusinela"; otras composiciones que ejemplifican esta estrategia son "La cumbia del conejito", "Rock Unetsi", "Polca 'Etsiema", "Kusibuena" o "La danza del juego".

Por otra parte, las composiciones del repertorio regional wixarika cantadas en español suelen ser por una parte corridos que abordan temáticas locales, canciones de amor dirigidas a mujeres, canciones de reivindicación de los valores tradicionales o creaciones lúdicas, como "La cumbia del Tata" (2009) o la pieza "El catre" (2011), compuestas recientemente por José López.

Después de "Cumbia cusinela": El Venado Azul como mensajero wixarika

El reconocimiento derivado de los años de carrera de El Venado Azul, sobre todo a partir de la amplia recepción de su pieza "Cumbia cusinela", implicó para José López una proyección en la esfera pública que a su vez conllevó a múltiples invitaciones a participar en proyectos y eventos de índole cultural, política o comercial, tanto propios como ajenos a los circuitos ordinarios de circulación de la música regional. De especial interés para este análisis son aquellas ocasiones en que su participación tuvo lugar frente a distintos actores sociales e instituciones, que encontraron en su figura un ejemplo singular de articulación entre la identidad tradicional indígena y las dinámicas del mundo contemporáneo. A continuación expongo tres ejemplos clave de dichas participaciones para posteriormente interpretar el sentido de las relaciones sociales implicadas en las mismas.

EL Venado Azul en Wirikuta Fest

El 26 de mayo de 2012, en el Foro Sol en la Ciudad de México, tuvo lugar el denominado Wirikuta Fest, un concierto masivo al que asistieron más de 40 mil personas y que fue organizado por el Colectivo Ahó en apoyo a diferentes asociaciones y proyectos de las comunidades wixaritari. La finalidad fue generar conciencia y establecer una red de apoyo moral y económico para la defensa del territorio sagrado ubicado en el semidesierto de San Luis Potosí (Caballero, 2012).

Estuvo dirigido principalmente a un público correspondiente a los circuitos culturales del rock y la música alternativa en español; como participantes clave en el escenario estuvieron diferentes personalidades y agrupaciones musicales de amplio reconocimiento nacional e internacional, como Café Tacvba, Caifanes, Enrique Bunbury, Calle 13, Julieta Venegas, Ely Guerra, Sonidero Mestizo, Dr. Krápula, Amandititita, Ginger Ninjas, Héctor Guerra, Lengualerta y Luix Saldaña. También en el escenario y por parte de las comunidades wixaritari sólo tuvo lugar la participación de El Venado Azul. Al recapitular sobre su experiencia como representante musical del pueblo wixarika en dicho concierto, José relata:

> Estuvo llenísimo, porque hubo dos mil… ¡no, 250 mil almas!, más aparte los que estaban ahí atendiendo: más o menos 280 mil personas. Y entonces, no nada más eso, porque no [pasó] nada más eso: estamos protegiendo, los lugares sagrados. Pues la verdad, yo en ese escenario, [al] ver [a] la gente que levanta la mano defendiendo el wirikuta, moviendo, gritando que "wirikuta se ama y se defiende" y "di no a la minería", que nuestro gobierno anda mal, porque nada más quiere ambición de dinero; fue una experiencia muy hermosa (López, entrevista, 2014).

Como elemento clave en el concierto tuvo lugar la participación de un ensamble musical creado exprofeso para la ocasión bajo la denominación de Ahó Colectivo; los integrantes de dicho ensamble fueron el vocalista del grupo de rock mexicano Café Tacvba, Rubén Albarrán; el exvocalista del grupo Maldita Vecindad, Rocko "El Pachucote"; la cantante chilena Moyenei, y los cantantes Lengualerta y el español Héctor Guerra, además de José López, de El Venado Azul:

> Formamos Ahó Colectivo durante un año haciendo reuniones, juntas, […] después el Ahó Colectivo invitó a varios artistas para hacer una presentación, […] para defender nuestro lugar sagrado, porque estaba en peligro; ya se estaba posicionando el minero, Majestic, algo así, de Canadá. Y entonces nosotros no permitimos, junto a los wixaritari; y yo me filtré con los otros músicos, ahí representando, hablando en wixarika, cantando en wixarika, con la canción de "La cusinela", que hicimos ese ritmo también. Ellos me dieron sus partes de sus canciones, y yo mi principio, para alertar a los pueblos, unirnos y proteger ese lugar sagrado (López, entrevista, 2014).

Haciendo una variación sobre la estructura musical de la "Cumbia cusinela", el grupo de artistas compuso la pieza "Wirikuta se defiende". Al respecto señala José:

> Esa canción la montamos en la "Cumbia cusinela". Yo primero metí mi voz, y ya después, al tiempo de la "Cumbia cusinela"; metí mi voz hablándole a las deidades. Mientras el coro de la "Cumbia cusinela" enuncia: *kusinela, kusinela, kwitemaiki* / cocinera, cocinera, muy linda; *kusinela, kusinela, kwitemaiki* / cocinera, cocinera, muy linda.

En la nueva versión fue sustituido por:

Wirikuta, Wirikuta kayutaunie / Wirikuta, Wirikuta se cela (se defiende).
Wirikuta, Wirikuta kayutua / Wirikuta, Wirikuta no se vende.[6]

Como resultado del concierto se logró recuperar un fondo económico que se destinó a financiar proyectos sustentables para dar empleo a los habitantes de la zona en que se pretenden implementar los proyectos mineros. Se trató de un acto significativo para el pueblo wixarika, en particular para la defensa de su territorio sagrado en San Luis Potosí. Es destacable que este concierto haya sido resultado de un acuerdo conjunto entre organizaciones de apoyo y las autoridades tradicionales del pueblo wixarika, que después de manejarse con reserva ante la apertura de su vida cultural hacia la sociedad nacional, en este caso y con la intención de encontrar apoyo en la sociedad civil, mostraran apertura y cercanía con un amplia comunidad de no indígenas.[7] La participación de José López y su propuesta musical evidentemente destacó como un elemento central.

"Cumbia cusinela" como *leitmotiv* en *Hecho en México*

En 2012 tuvo lugar la aparición pública de *Hecho en México*, documental realizado por Duncan Bridgeman y producido por Televisa, la principal empresa televisora de México. A través de la exposición alternada de segmentos musicales y secuencias de diálogo, presenta a artistas de cine, figuras de la música popular, cómicos e intelectuales, quienes exponen reflexiones sobre el ser y la identidad nacional; el documental busca construir una imagen de la realidad mexicana tan diversa como armónica, para lo cual emplea como recurso narrativo fundamental piezas musicales de diversos géneros, entre las cuales destaca la "Cumbia cusinela". A mitad de la cinta, en un escenario natural de la Sierra Madre Occidental, José y su grupo aparecen ejecutando su composición en una locación que reproduce la vida tradicional y el momento parti-

[6]Traducción de Antonio García Mijarez.

[7]En febrero de 2012 tuvo lugar una reunión inédita dentro de la historia del pueblo wixarika: en Wirikuta, lugar sagrado en el desierto de San Luis Potosí, se concretó un ritual en el que miembros de todas las comunidades wixaritari convocaron la participación de organizaciones no gubernamentales y la sociedad civil para establecer alianzas y generar estrategias para la defensa del territorio sagrado de Wirikuta (Bellinghausen, 2012).

cular en que se fabrican las tortillas; dicha secuencia se alterna con otra en la que aparece una banda de aliento ejecutando la misma pieza en una locación urbana también en un espacio abierto; en medio de ambas secuencias, se intercalan otras más en las que distintos personajes discurren sobre las relaciones de género en México: el actor Diego Luna, los personajes cómicos Brozo y Ponchito y la cantante Gloria Trevi, ofrecen sus puntos de vista y en un juego de oposiciones se manifiestan a favor de los hombres unos y de la mujer la otra. En la parte final de la secuencia relacionada con la pieza, un niño wixarika en medio de un paisaje natural canta la canción con auriculares.

En el caso de este documental, la pieza "Cumbia cusinela" es de nuevo privilegiada por el interés de actores no indígenas, al parecer por lograr integrar elementos tan disímiles y contrastantes, como representativos de la esencia nacional: elementos tradicionales del mundo indígena (indígenas, lengua nativa y vestimenta) son presentados de manera como ejemplo de la originalidad, creatividad y picardía del mexicano.

El Venado Azul y Yuawi en La Academia Kids Lala[8]

Así como la amplia difusión de la "Cumbia cusinela" generó un amplio reconocimiento de la cultura wixarika más allá del territorio de este pueblo y sus comunidades vecinas, a mediados de 2014, el caso del hijo de José, Yuawi, volvió a destacar en tanto hecho singular en el que una figura wixarika ocupa un lugar poco común en la esfera pública nacional: un niño indígena de cinco años participa en un programa de televisión comercial de amplio alcance, el *reality show* La Academia Kids Lala, de la empresa TV Azteca (*El Sol de Nayarit*, 2014). Durante cuatro meses, de agosto a noviembre de 2014 y en 14 semanas consecutivas, el pequeño Yuawi participó en el programa televisivo, en el que cada semana se grabó y transmitió un programa los días sábados de nueve a media noche. A lo largo de estos meses, al niño se le entrenó en técnicas vocales y de expresión corporal para interpretar canciones y coreografías del repertorio de música popular mexicana tanto clásica como reciente y se

[8]Se trata de un programa de televisión.

[9]A pesar de la conciencia sobre la dificultad que implica en lo emocional que el niño de esa edad participara en un programa de este tipo, José justificó su interés de que su hijo permaneciera en el programa, al señalar que esa experiencia sería formativa para el niño, ya que le serviría para desarrollar su talento musical, en tanto que, desde su punto de vista, la formación musical que él como padre podría brindarle había llegado a su límite (López, entrevista, 2014).

le presentó ante las cámaras en múltiples ocasiones con variados vestuarios, desde su traje tradicional hasta en traje de charro o portando un *frack*.[9]

El final de la participación del niño llegó casi al cierre del concurso (Rangel, 2014); no logró pasar a las eliminatorias finales, pero sí fue convocado a participar en otras emisiones paralelas al certamen. A pesar de que el programa terminó, el contrato de participación exclusiva de Yuawi dentro de la compañía quedó firmado por su padre y se extenderá por varios años en que tendrá que trabajar para la empresa productora.

En relación con la proyección de la figura de José alrededor del caso de Yuawi es destacable que los productores del programa no repararan en la figura de José como un personaje público con cierto reconocimiento, al ser autor de la "Cumbia cusinela" y al haber participado en la película *Hecho en México* o en el concierto masivo Wirikuta Fest. Por otra parte, en las mismas fechas que el niño participaba en el programa televisivo, José generó la página de Facebook titulada Venadito Yuawi, en la que aparte de invitar a los usuarios de la red a apoyar a su hijo promocionó su propio proyecto musical. A partir de esas fechas, el público también empezó a reconocerlo como "El papá de Yuawi".

Si bien, la participación de Yuawi en el programa televisivo puede interpretarse como una clara estrategia mediática en que los productores buscaron ofrecer a su público una historia novedosa con un personaje que genera empatía, al mismo tiempo dicha la decisión de incluir al niño puede leerse como un acto de reconocimiento de la diversidad étnica en México; a pesar de ello, es de destacarse que de una veintena de piezas musicales que interpretó frente a las cámaras, ninguna fue en su lengua materna; es decir, que el pretendido reconocimiento estuvo, en todo sentido, sesgado hacia la cultura dominante.

La participación de El Venado Azul y particularmente de José en estos tres proyectos destaca por su carácter aparentemente contradictorio: en un extremo en el acto de reivindicación étnica y cultural como fue Wirikuta Fest destacó el carácter crítico y contestatario ante la sociedad dominante; en el otro extremo, en su participación indirecta en el evento de orden eminentemente comercial, como fue el programa televisivo La Academia Kids Lala en que participó su hijo Yuawi fue evidente su interés por ser reconocido como parte de la comunidad nacional. Desde mi punto de vista, esta aparente contradicción se resuelve a través de la misma lógica que ha permitido que los wixaritari se apropiaran y resignificaran múltiples elementos de la cultura occidental: a través del ejercicio de la mistificación (Barthes, 1980), en el que

la articulación en esferas de interacción cultural diversa son estratégicamente incorporadas y naturalizadas dentro de la cultura wixarika.

Al mismo tiempo, estos tres casos hacen evidente un clima de creciente apertura y reconocimiento por parte de la sociedad nacional ante las culturas indígenas: es notable una transición de la concepción del indígena como otro estigmatizado a la de un indígena reconocido y valorado; sin embargo esta apertura es digna de una reflexión crítica al indicar que de cierto modo aún se privilegia la idea del indígena como una figura exótica, proveniente de un mundo en gran medida intocado.[10] Lo más llamativo de esta valoración es que es ponderada como un recurso valioso por los mismos indígenas para posicionarse frente a los otros, en un entorno demandante de sentido. En los tres casos expuestos es notoria la capacidad estratégica de José para asumirse como interlocutor con los actores y públicos que lo interpelan y que evidentemente buscan establecer un diálogo con él como representante de su cultura: en el manejo de su discurso, destacar su identidad cultural y subrayar su participación activa en la vida ritual de su comunidad son elementos que le han permitido legitimar sus acciones.

Luego de describir las ocasiones en que El Venado Azul fue invitado a participar con su propuesta estética, logré generar algunas reflexiones que permiten comprender los sentidos de las relaciones establecidas alrededor de los productos y prácticas estéticas generadas por los músicos regionales, en particular por El Venado Azul.

Ante el público regional, integrado por no indígenas de la región y la sociedad nacional (y que gusta del repertorio ranchero de El Venado Azul en sus primeras épocas), es posible advertir el establecimiento de relaciones en las que los wixaritari buscan autoafirmación y reconocimiento, así como legitimación y prestigio en la región cultural (Lomnitz, 1995), además de la posibilidad de establecer mejores intercambios económicos. En contraparte, el público tiene la oportunidad de autorreconocerse como no indígena; de aquilatar el valor de sus bienes estéticos (la música ranchera) como un bien codiciado por los indígenas y de establecer vínculos de convivencia con los indígenas de la región.

[10]Es importante destacar que dicho reconocimiento no anula la reproducción de estereotipos discriminatorios que es posible observar frecuentemente en los foros de discusión en internet derivados de publicaciones relativas a grupos wixaritari sobre todo cuando se relacionan con plataformas mediáticas en las que las culturas indígenas no suelen ser presentadas.

Ante el público conformado por simpatizantes y seguidores del pueblo wixarika y en particular alrededor del caso de Wirikuta Fest, y el video de la pieza "Wirikuta no se vende", puede reconocerse el establecimiento de relaciones de alianza estratégica en torno a la solución a un problema grave para el pueblo wixarika como es el de la defensa de sus derechos culturales y territoriales: las personalidades de la cultura alternativa participantes en el concierto, así como el público asistente, brindan a los wixaritari su prestigio, su capital social, cultural y económico para la causa de la cultura wixarika; en contraparte, reciben de los wixaritari de su amistad, legitimación y diferenciación ante la sociedad en general, al convertirse en actores involucrados con el pueblo indígena y cercanos al conocimiento y práctica de valores, productos y espacios culturales.

Ante el público nacional puede entenderse que a través de las relaciones sociales establecidas alrededor del consumo de los productos mediáticos como la película *Hecho en México* y el programa televisivo La Academia Kids Lala, los wixaritari logran por una parte (una intensificación) del reconocimiento social y cultural en tanto sujetos diferenciados en su particularidad cultural, al tiempo que reconocimiento como parte de la sociedad nacional y el entorno cosmopolita de la televisión e internet.

Es destacable que a medida que pasa el tiempo, los sentidos antes expuestos parecen traslaparse; este hecho emergente es propio de nuevos contextos, en los que por un lado puede observarse una mayor conciencia y pretendida coherencia en el respeto de los derechos humanos.

Reflexiones finales

A partir del reconocimiento de que toda producción musical está enmarcada en contextos sociales y culturales que lo influyen, condicionan o determinan, y de que entender lo social a través de lo musical abre una vía para acceder a claves en torno a los sentidos de la interacción social y los significados de la música en los contextos de su realización, tanto para sus productores como para sus consumidores, en este trabajo he pretendido aportar a la comprensión de un fenómeno musical desde su dimensión estética, para posteriormente interpretar la articulación de la misma en un sentido político dentro de un amplio marco de interacción cultural.

En un contexto en el que la homogeneización derivada de la globalización produce en ciertos casos la necesidad de identificación cultural mientras que en otros casos la de diferenciación; la música es una vía privilegiada para obtener el reconocimiento social y el posicionamiento estratégico: a partir del análisis de sus prácticas, es evidente que los wixaritari reconocen dicha importancia del arte y en particular la música como vehículo de interacción cultural al interior de sus comunidades y en la extensión de las mismas, en los nuevos espacios a los que paulatinamente se van adentrando y van territorializando.

Al interpretar los significados de lo musical desde la óptica de lo social, en particular describiendo los sentidos de los contextos de producción, circulación y consumo musical, pude distinguir la importancia de la agencia implicada en estas prácticas estéticas, tanto para los propios wixaritari como para los indígenas de otros pueblos y los no indígenas de México y otros espacios transnacionales. Si bien la música regional wixarika se vincula con el núcleo cultural de la música popular mexicana en sus diversas realizaciones, al mismo tiempo establece una distancia de dicho núcleo a través del procedimiento de estilización en el que los propios músicos regionales wixaritari (o sus productores), a través de la ejecución y reinterpretación, seleccionan y se apropian de repertorios; incorporan y reconfiguran elementos de su tradición indígena e innovan componiendo nuevas piezas nuevas tanto en castellano como en wixarika.

Para mostrar de qué forma tienen lugar los procesos mencionados ha sido importante describir los procedimientos de conformación de los productos musicales, desde lo contextual pero también a partir de las características elementales de la forma estética (el género y el estilo). En ese sentido, destaqué los principales procesos y procedimientos observables en la obra de El Venado Azul, lo que en cierta medida también permitió comprender de qué manera se aborda una dimensión del proceso de cambio musical wixaritari: la apropiación de elementos externos a la cultura, la resignificación de elementos tradicionales de la cultura y la creación de nuevas formas a través de la innovación.

El carácter de transformación está presente en el principio mismo de la configuración de la música regional en tanto emergencia y concreción de un estilo singular; así mismo, dicho sentido de transformación es patente en los contextos y prácticas socioculturales en el que se encuentra inmerso. Queda abierta la expectativa sobre los rumbos que esta música y las relaciones sociales que le rodean cobren en estos tiempos de gran dinamismo.

Referencias

BARTHES, Roland, 1980, *Mitologías,* México, Siglo XXI Editores.

BAUMAN, Richard y Charles L. BRIGGS, 1990, "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", *Annual Review of Anthropology*, vol. 19, pp. 59-88.

BELLINGHAUSEN, Herman, 2012, "Oran esta noche en El Quemado wixaritari y coras contra la destrucción de Wirikuta", *La Jornada*, en sección "Sociedad y justicia", México, martes 7 de febrero, p. 38.

BLACKING, John, 1977, "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change", en *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 9, pp. 1-26.

BOURDIEU, Pierre, 1997, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Thomas Kauf, traductor, Barcelona, Anagrama.

BRIDGEMAN, Duncan [DVD], 2012, *Hecho en México*, México, Videocine.

CABALLERO, Jorge, 2012, "En defensa de Wirikuta, 60 mil cantaron en el Foro Sol", *La Jornada*, en "Sociedad y justicia", domingo 27 de mayo, p. 34.

CARRILLO, Jesús [entrevista], 2014, por Rodrigo de la Mora Pérez Arce [trabajo de campo], *Sobre música regional wixarika*, Guadalajara, Jalisco.

CHAMORRO ESCALANTE, Jorge Arturo, 2007, *La cultura expresiva wixarika: reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*, Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.

DE LA MORA PÉREZ ARCE, Rodrigo [tesis de maestría], 2005, "Unidad y diversidad en la expresión musical wixarika: el caso del *xaweri* y el *kanari*", Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, sin pie de imprenta.

DE LA MORA PÉREZ ARCE, Rodrigo, 2009, "Procesos de recontextualización de prácticas musicales entre los huicholes de Jalisco", *Antropología*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 85, enero-abril, pp. 75–81.

DE LA MORA PÉREZ ARCE, Rodrigo [tesis de doctorado], 2011, *Yuitɨarika huyeyarɨte. Los caminos de la música: espacio, prácticas y representaciones de la música entre los wixaritari*, Guadalajara, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Unidad Occidente, sin pie de imprenta.

DE LA MORA PÉREZ ARCE, Rodrigo, 2012, "Cumbia cusinela: música regional

wixarika para saltar fronteras", en Miguel Olmos Aguilera, coord., *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte/Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma de Nuevo León/Bonilla Artigas Editores, pp. 335-358.

Durin, Séverine [tesis de doctorado], 2003, "Sur les routes de la fortune. Commerce à longue distance, endettement et solidarité chez les Wixaritari (huichol), Mexique", Francia, Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle, sin pie de imprenta.

El Sol de Nayarit, 2014, "'El Venadito' conquistó a 'La Academia'", *El Sol de Nayarit*, martes 2 de septiembre, en <http://www.elsoldenayarit.mx/cultura/29025-el-venadito-conquisto-a-la-academia>, consultado el 10 de septiembre de 2014.

El Venado Azul [casete de audio], 1997, "Cuarru mautorra"; "Me he de comer esa tuna", en *Cuarru mautorra*, Guadalajara, Fonorama.

El Venado Azul [casete de audio], 1998, *Cuatro motivos*, Guadalajara, Fonorama.

El Venado Azul [casete de audio], 1998b, *Indita mía*, Guadalajara, Fonorama.

El Venado Azul [casete de audio], 1999, *Flor de capomo*, Guadalajara, Fonorama.

El Venado Azul [disco compacto], 2006, "Cumbia cusinela", en *Viejo pero no espoleado*, Guadalajara, Fonorama.

El Venado Azul [disco compacto], 2008, "Polka etsiema", en *Mi corazón es un vagabundo*, Guadalajara, Fonorama.

El Venado Azul [disco compacto], 2009, "Cumbia cusinela" (versión español), *Podría*, Guadalajara, Fonorama.

El Venado Azul [disco compacto], 2011, *El catre*, Guadalajara, Fonorama.

Huichol Musical, 2008, *Desde México… "Cumbia cusinela"*, Univisión Records.

Jáuregui, Jesús, 2003, "De cómo los huicholes se hicieron mariacheros", en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, coords., *Flechadores de estrellas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad de Guadalajara, pp. 341-385.

Jáuregui, Jesús, 2006, *La plegaria musical del mariachi: velada de minuetes en la catedral de Guadalajara, México (1994)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-INAH.

Jáuregui, Jesús, 2007, *El mariachi: símbolo musical de México*, México, Taurus/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

LEMAISTRE, Denis [tesis de doctorado], 1997, "Le parole qui lie: le chant dans le chamanisme huichol", París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, sin pie de imprenta.

LIRA LARIOS, Regina, 2012, "Memoria social y música regional en la Sierra Madre Occidental", en Patrice Giasson y Clara Román-Odio, edits., *Creaciones locales mexicanas y globalización*, México, Conaculta, pp. 415-448.

LIRA LARIOS, Regina [tesis de doctorado], 2014, "L'alliance entre la Mère Maïs et le Frère Aîné Cerf: action, chant et image dans un rituel wixárika (huichol) du Mexique", París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, sin pie de imprenta.

LOMNITZ-ADLER, Claudio, 1995, *Las salidas del laberinto: cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*, México, Joaquín Mortiz.

LÓPEZ Robles, José [entrevista], 2008, por Rodrigo de la Mora Pérez Arce [trabajo de campo], *Trayectoria de José López Robles*, Guadalajara, Jalisco.

LÓPEZ Robles, José [entrevista], 2014, por Rodrigo de la Mora Pérez Arce [trabajo de campo], *Trayectoria de José López Robles. Nueva entrevista, Nueva Colonia,* Mezquitic, Jalisco.

LUMHOLTZ, Carl, 1981, *El México desconocido*, 2 vols., México, Instituto Nacional Indigenista (Clásicos de la Antropología).

LUNA, Xilonen, 1993, "Nuevos símbolos culturales entre los coras y los huicholes: radiodifusión, música tradicional y participación comunitaria", en Jesús Jáuregui, edit., *Música y danzas del Gran Nayar*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista, pp. 255-270.

LUNA, Xilonen [tesis de licenciatura], 2004, "Música wixarika entre cantos de 'la luz' y cordófonos: La música, vehículo de comunicación con las deidades que aguardan en el umbral", México, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, sin pie de imprenta.

MAGALLANES, Aldo, 2009, "Huichol Musical, de las calles... ¡al Grammy!", *El Siglo de Torreón*, domingo 18 de octubre, en <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/470465.huichol-musical-de-las-calles-al-grammy.html>, consultado el 5 de marzo de 2014.

MATA TORRES, Ramón, 1974, *El pensamiento huichol a través de su canto*, Guadalajara, Kerigma.

MATA TORRES, Ramón, 1982, *Eukia: un viaje por las comunidades huicholas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

Mata Torres, Ramón, 1993, "Los corridos huicholes", en Jesús Jáuregui, edit., *Música y danzas del Gran Nayar*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista.

Nettl, Bruno, 1985, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*, Nueva York, Schirmer Books.

Preuss, Konrad Theodor, 1998 [1908], "Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la Sierra Madre Occidental", en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps., *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*, Johannes Neurath y Leticia Villanueva, traductores, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 265-287.

Ramírez de la Cruz, Xitákame Julio, 2004a, "*Wixarika xaweri yeikiyari*. Un estudio de la canción huichola", *Función*, Guadalajara, Departamento de Lenguas Indígenas/Universidad de Guadalajara, núms. 27-28, pp. 1-204.

Ramírez de la Cruz, Xitákame Julio, 2004b, "*Wixarika xaweri piyari*. Antología de canciones huicholas", *Función*, Guadalajara, Departamento de Lenguas Indígenas/Universidad de Guadalajara, núms. 29-30, pp. 1-309.

Rangel, Alma, 2014, "Yuawi expulsado de La Academia Kids", *TV y espectáculos*, 1 de diciembre, en <http://www.tvyespectaculos.com/2014/12/01/yuawi-expulsado-de-la-academia-kids/#WGQ1VwzAWV3hX1k1.99>, consultado el 10 diciembre de 2014.

Rojas, Beatriz, 1992, *Los huicholes: documentos históricos*, México, Instituto Nacional Indigenista/CIESAS.

Rojas, Beatriz, 1993, *Los huicholes en la historia*, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/El Colegio de Michoacán.

Torres Contreras, José de Jesús, 2009, Relaciones de frontera entre los huicholes y sus vecinos mestizos: Santa Catarina y Huejuquilla el Alto, Zapopan, El Colegio de Jalisco.

Turino, Thomas, 1989, "The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru", *Ethnomusicology*, vol. 33, núm. 1, pp. 1-30.

Turino, Thomas, 2003, "Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music", *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 12, núm. 2 , pp. 51-79.

Weigand, C. Phil, 1992, *Ensayos sobre el Gran Nayar. Entre coras, huicholes y*

tepehuanos, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México/El Colegio de Michoacán.

ZINGG, Robert M., 1982, *Los huicholes, una tribu de artistas*, 2 vols., México, Instituto Nacional Indigenista.

ZINGG, Robert M., 1998, *La mitología de los huicholes,* Jay C. Fikes, Phil C. Weigand y Acelia García de Weigand, edits.; Eduardo Williams, trad., Zamora, El Colegio de Jalisco/El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura de Jalisco.

CAMBIOS Y MUTACIONES DE LA MÚSICA YOREME YAQUI

MIGUEL OLMOS AGUILERA

Presentación

Por razones muy diversas, los pueblos indígenas han creado nuevas expresiones a partir de su música tradicional. Algunos géneros musicales indígenas han permitido el intercambio con las nuevas tecnologías y con la música mediática, realizando novedosos giros a su música popular que durante mucho tiempo permaneció inalterable. No obstante los cambios sucedidos en las sonoridades populares y comerciales, la música ritual ha permanecido sin alteraciones.

En términos generales, los cambios musicales no involucran repertorio vinculado con piezas de carácter religioso. En particular, la música yaqui posee algunos ejemplos del repertorio popular creados desde una visión fronteriza entre los géneros rituales y los géneros de carácter cotidiano o profano, que fueron integrados a espacios rituales. En este contexto, esta investigación representa un primer acercamiento analítico e histórico sobre las transformaciones de los géneros musicales yoremes vinculados con las nuevas expresiones sonoras de la comunidad yaqui.[1]

Un poco de historia

Desde siempre, la música yoreme de los yaquis de Sonora ha cambiado a través de su historia más antigua. De la misma manera que sucede con las culturas que generan su conocimiento, sobre todo a partir de la tradición oral, la cultura yaqui ha mantenido en el último siglo una cultura musical ritual más o menos homogénea, cuyas expresiones pareciesen no tener transformaciones importantes. Por consiguiente, me propongo hacer un recorrido por la historia musical yaqui, hasta llegar a las mutaciones hacia los géneros más recien-

[1]En este texto utilizaré de manera indistinta las palabras yoreme y yaqui como sinónimos.

tes de la música popular que aparecen en la escena mediática en la segunda década del siglo XXI, y analizar las causas que han suscitado dichos cambios en su música y en sus culturas.

La sonoridad musical yaqui llamada también como *buica*, que incluye a la música y la danza no siempre fue la misma, y lo que encontraron las primeras incursiones hispanas al finalizar el siglo XVI y en el siglo XVII no es cercanamente algo similar a lo que escuchamos actualmente como música yoreme (Varela, 1986). No obstante, existen géneros con mayor influencia ancestral como la danza de venado, la danza de coyote y la segunda parte de la danza de pascola acompañada por flauta y tambor. Ciertamente la danza del pascola, emblemática de toda la región, muestra un personaje dancístico con una indumentaria diferente a la que portaba antes de la llegada de los misioneros, pero que probablemente como personaje, ya fungía como director ritual. Con la enseñanza de la fe católica, el personaje pascola fue transformado formalmente en el viejo de la fiesta incorporando el vocablo pasco, (que se traduce como fiesta y proviene originalmente de la palabra pascua), al vocabulario cahita del siglo xvii que ya poseía la palabra oola o que significa literalmente viejo o sabio.

Por otro lado se ha analizado en los libros *El sabio de la fiest*a y *El chivo encantado* (Olmos, 1998 y 2011) a los matachines como danza de cuadrillas, lo mismo que la primera parte de la danza de pascola, donde participan instrumentos de cuerda, son expresiones netamente de influencia europea, a pesar de que el simbolismo dancístico y de creencias, así como la interpretación musical se haya realizado siempre al modo yoreme.

Por su parte, la introducción de nuevos instrumentos musicales también contribuyó a los cambios en la sonoridad ritual y religiosa. Existen múltiples ejemplos de las crónicas que señalan el tipo de instrumentación y la forma de enseñar los tipos de música eclesiástica como los *organum*, y géneros como himnos, misas, alabanzas, entre muchos otros. Los yoremes de los siglos XVII y XVIII, aprendieron rápidamente el sistema musical europeo, no tanto como imposición, sino como una prolongación de sus habilidades musicales. Del siglo XVII se han encontrado referencias de diversos cronistas de la colonia, en donde se destaca el talento de los indígenas para entonar piezas polifónicas de cantos en latín, propias de la tradición litúrgica de esa época. Se les enseñaba a leer, escribir, cantar, tocar algún instrumento. Todo esto en su misma lengua y después en español; también asistían a los sermones y jubileos del

seminario los hijos de los españoles. En el seminario les enseñaron el "adorno de retablo" e imágenes así de pincel como de escultura (Álvarez, 1992:13,14).

En otra parte, he destacado la importancia que tuvo la misión jesuita en la enseñanza musical del pueblo yoreme, no porque las otras misiones o los diocesanos no hayan tenido ricos frutos en la enseñanza artística, sino porque el primer contacto entre sistemas sonoros europeo e indígena fue determinante para la construcción del sistema musical contemporáneo, el cual continuó desarrollándose inclusive después de la salida de los jesuitas. De esta forma, se establecieron los primeros repertorios con intención temperada en la música yoreme, al igual que se presentaron mestizajes en lo lingüístico, lo económico y en lo cultural.[2]

La música ritual

La música indígena y las sonoridades que tienen una intención sensible son expresiones de la cultura que no se explican en sí mismas, sino que responden a necesidades estéticas y culturales propias de la cultura que le lleva a la escena. Por consiguiente, la música es mucho más que la música en sí misma (Lortat-Jacob, 1999).

Actualmente la música de los yaquis posee al menos cinco géneros musicales rituales que se pueden clasificar *grosso modo* y en primera instancia como los sones para la danza de pascola, que incluyen sones para dos violines y un arpa junto con la música de cuerpo del danzante, y los sones para flauta y tambor. En segundo lugar están los sones para la danza de matachines, en donde las piezas son interpretadas por una guitarra y uno o dos violines. En tercer lugar se tiene las piezas interpretadas para la danza de coyotes; en cuarto lugar está la emblemática danza del venado, cuyos sones cantados representan las expresiones religiosas más antiguas, vinculadas con la vida en el monte, con la adoración de los entes de la naturaleza, y con las relaciones que establece el venado, o mejor dicho *sewa-yoreme,* con los diversos seres del mundo de las ramas *juyaania*. Finalmente se encuentran los cantos y rezos heredados directamente de las enseñanzas eclesiásticas del siglo XVII, interpretados por las cantoras y los maestros rezanderos.

[2]Cf. Pérez de Rivas (1985).

Cada uno de estos géneros tiene un ciclo anual de interpretación y acompaña diversas festividades relacionadas con los personajes dancísticos tal como se ha constatado en publicaciones anteriores (Olmos, 2011). Sin embargo, a lo largo de 20 años de investigación he sido testigo de los pocos cambios que posee la música ritual yaqui. Las transformaciones se expresan generalmente en la parafernalia ritual y sobre todo en el tipo de máscaras. Además existen los géneros musicales populares, que retomaron eventualmente la música ritual para realizar fusiones; esto último se presenta en dos escenarios distintos.

Por un lado, la música popular a través de sones de mariachi abajeños y música ranchera se pueden escuchar el sábado de gloria en la mañana o el domingo muy temprano al final de semana santa. Dicha música es interpretada por los chapayecas o fariseos, una vez que se quema al judas frente a la iglesia; en ese momento se representa la entrada a un nuevo régimen temporal y la música funciona como un marcador fundamental. El amanecer del sábado de gloria representa una oportunidad para escuchar piezas de mariachi interpretadas por los chapayecas, quienes anuncian la llegada de la gloria y el final del período sacrificial padecido durante la cuaresma. Con el amanecer, la normatividad indica que inclusive en la ramada (espacio ritual por excelencia), los participantes externos, aún sin ser los músicos y danzantes oficiales, pueden hacerlo de manera espontánea en este espacio de tiempo, donde al parecer terminó el compromiso oficial de los músicos y al descansar otorgan el espacio lúdico a los espontáneos.

El sábado de gloria, los chapayecas o fariseos entran a su espacio lúdico donde tocan las piezas populares como "Las golondrinas", que señalan la entrada del final de la semana santa. Así mismo, se interpreta música ranchera y sones de mariachi, y se realizan juegos chuscos y sones ligados a los temas de la puesta en escena. Constaté que en este espacio ritual la música popular es integrada como música ritual. El domingo se presenta la misma ocasión musical con la participación de los chapayecas interpretando música popular, poco antes de la corrida de los angelitos.[3] Al final, y en un espacio limítrofe con el

[3]La corrida de los angelitos es una carrera muy similar a la que realizan los chapayecas el sábado de gloria los fariseos y con lo cual se ven liberados de su sacrificio. Ésta consiste en un recorrido frente a la iglesia en donde los chapayecas serán convertidos y liberados de su penitencia con ayuda de sus padrinos. Una vez liberados, arrojan su máscara del mal al fuego donde arde como epílogo de su participación en el ritual de cuaresma. Por su parte, los niños son los angelitos que serán bautizados y persignados para otorgar una manda realizando una corrida muy similar a la de los chapayecas. Mientras que los chapayecas terminan un ciclo, los angelitos inician otro en forma de promesa.

tiempo y espacio rituales, las personas que participaron como chapayecas se reúnen para seguir tocando música popular como corolario ritual de todo el evento. Por consiguiente, la música popular yaqui está integrada a cierta parte del ritual, en particular cuando las normas internas se relajan y permiten la participación de música de otros géneros musicales que han sido previamente establecidos como parte íntegra del seguimiento ritual.

Tabla 1: El soporte ritual de la música yoreme de tradición oral

Danza	Características musicales.
Pascola	Instrumental tonal y no tonal? Preferentemente con intención ternaria.
Venado	Vocal, no tonal.
Matachines	Instrumental completamente tonal con intención binaria.
Alabados	Vocal, con intención tonal y responsorial con fuerte presencia de *glissandos* (no pertenece a ninguna danza).
Coyotes	Cantos no tonales.

Fuente: Elaboración del autor.

En segundo lugar, el otro escenario de la música popular, que tiene como manifestaciones a la música ranchera o la cumbia norteña, se le agrega ahora el género tropical con instrumentos de viento como trombones, trompetas y saxofones. Estas últimas expresiones no tienen ningún nexo con la música ritual de modo explícito, sino que se interpreta en bodas, 15 años y espacios públicos y privados de forma comercial, donde los músicos reciben una retribución económica por su participación. El repertorio que es utilizado para la música comercial no se vincula abiertamente con la música ritual, excepto por una parte los sones de mariachi al final de la semana santa y estos sones son interpretados ahora por las bandas tropicales. La historia de estos repertorios, así como de los grupos que los interpretan, es lo que interesa destacar en este artículo. Saber cómo se construye este proceso en el cual se asentó en el gusto popular yaqui por

este tipo de música. Veamos ahora algunos elementos históricos de las últimas décadas para entender cómo llegó la música popular a la música yaqui y cómo se reprodujo en su dimensión tradicional y en las últimas influencias populares regidas tanto por la tradición oral, en el caso de la música popular endógena, como la producción exógena, a la que he llamado “la tradición mediática”.

Los inicios

Dentro de los géneros que actualmente interpretan los yaquis están aquellos que poseen cierta influencia prehispánica como los sones de venado. La instrumentación y las letras de los cantos refieren una realidad prehispánica prejesuita, que no tiene vínculo alguno con la música enseñada por los misioneros, quienes establecieron ciertas bases para el mestizaje musical en algunas danzas como la de matachines y pascolas. Ambos géneros dancísticos y musicales están vinculados con en el sistema sonoro occidental, pero poseen diversos elementos propios de la cultura nativa.

Las fuentes escritas más antiguas sobre la música yoreme señalan que ya desde el silgo XIX y principios del siglo XX la presencia de estos géneros musicales rituales era determinante en la vida estético religiosa de los yaquis (Pfefferkorn,1796; Densmore, 1932; Fabila, 1940; De Escudero, 1849). Esto demuestra, por un lado, el arraigo que tenía esta música en la región a través de la música ritual desde el siglo XIX. No obstante, se sabe que la música y la danza son expresiones ancestrales que se pierden en el tiempo, puesto que a través de su expresión se rememora la cosmogonía. Las evidencias de Fabila (1940) y Domínguez (1954), entre otras, muestran a los indígenas yaquis con una música muy similar a como se conoce actualmente, y a pesar de la presencia de algunos cambios en la indumentaria indígena cotidiana es posible afirmar que la música yoreme era muy similar a lo conocido hoy.

Recapitulando, los cambios e influencias que pudo haber tenido la música yaqui a lo largo de la conquista y colonización se puede pensar que la iglesia jesuita dejó una huella importante en la primera fase de recomposición del sistema musical yoreme; en segundo término, la posible influencia de la música llevada por militares y colonos que en realidad correspondía a la música popular europea del siglo XVI y XVII; en tercer lugar, la influencia los discos y grabaciones difundidas por la radio y la televisión desde mediados del siglo

XX, y por último la influencia mediática que desde de finales del siglo pasado ejercieron las nuevas tecnologías referidas más adelante.

Elementos endógenos y elementos exógenos

> La música no puede cambiar las sociedades como pueden hacerlo los cambios en la tecnología o la organización política […] pero puede hacer a las personas más conscientes de sentimientos que han experimentado, […] al reforzar, estrechar o expandir su conciencia de distintas formas (Blacking, 2006:165).

Los cambios experimentados por las diversas sociedades responden a fenómenos que los antiguos antropólogos difusionistas llamaban por contacto o por difusión de rasgos culturales. Sin embargo, las transformaciones semánticas de la cultura no siempre responden a dichos elementos, sino que muchas veces son generadas como estrategia de supervivencia o de resistencia. Para el caso de la música yaqui se tienen elementos evidentemente externos pero también existe los elementos que se generan al interior de la sociedad.

En este rápido recorrido sobre la música yaqui habría que preguntarse: ¿cuáles son las condiciones del sistema musical nativo que permitieron las transformaciones y mutaciones de la música indígena contemporánea? Desde el establecimiento de la tonalidad en la región yoreme se pusieron las bases para su reproducción; así, de la misma forma como se desarrollaron los géneros indígenas con influencia de la sonoridad prehispánica, que se integró a la escena ritual con los géneros más temperados, en el siglo XX, los géneros tonales mantuvieron canales de comunicación con otros géneros tonales que se escuchaban en la radio y en los discos.

En otras palabras, las transformaciones de la cultura musical yoreme, desde los inicios del mestizaje, convivieron con la tonalidad externa a través de los géneros tonales establecidos en las danzas. Me refiero a la música de matachines, y a la música de pascola interpretada con arpa y con violín. Dichos géneros, al tiempo que dialogaban con la tonalidad moderna, dejaron abierta la posibilidad para que las nuevas creaciones indígenas pudieran tomar el camino de lo tonal. Más tarde, la música yaqui debió haberse influenciado por los géneros campiranos del siglo XIX, y que desembocaron en el siglo XX, dando pie a los múltiples mestizajes producidos por las músicas que circula-

ban a través de la tradición oral, entre los grupos sociales que componían el conglomerado poblacional de Sinaloa y Sonora.

La interpretación de la música foránea o mestiza por parte de los yaquis, no siempre fue la misma. De acuerdo con información de Ismael Castillo, mejor conocido como "El Charo", la música de los yaquis se transformó ciertamente en la últimas décadas con la introducción de grupos norteños, lo mismo que con los conjuntos de mariachis y con la música introducida por otros géneros, como el rock de la época de las décadas de 1960 y 1970. Según Ismael Castillo en la segunda mitad del siglo XX: "La música popular se construyó con los diferentes géneros que venían de afuera, por ejemplo la influencia de los grupos norteños. Estos grupos influenciaron a los yaquis, pero los yoremes la adaptaron a su modo. Por ejemplo, hay muchas canciones rancheras en lengua yaqui, y la cantan con acordeón, con mariachi y con requinto; así es como las empezaron a adaptar poco a poco".

A decir de Ismael Castillo, los mariachis mestizos ya existían antes de que la música yaqui se contagiara de la influencia externa en la década de 1970. Sin embargo, los conjuntos de mariachis externos no tocaban la música yoreme porque no la sabían, pues éstos estaban compuestos principalmente por yoris. "Solamente tocaban lo que venía del sur, como los tipos de sones jaliscienses o polkas". "El Charo" comenta que desde 1973 él mismo se incorporó a un "mariachi de puros viejitos" en dónde él tocaba el violín. Este conjunto interpretaba música popular, pero solamente canciones y valses antiguos. Comenta que aun siendo muy buenos músicos, estos yoremes no tocaban en las fiestas indígenas y tampoco sabían los sones de pascola. Y aunque no tocaban las canciones populares yaquis que ya existían, tampoco las adaptaban todavía al modo que hoy la tocan los grupos.

Por otro lado, Ismael Castillo afirma que en Pótam en los años sesenta ya existía una orquesta de yoremes yaquis, y que de sus integrantes solamente queda una persona muy anciana. En la orquesta tocaban violines, saxofones, trompetas, una viola, un cello, clarinetes y una tambora. Según él y a decir de mucha gente que los conoció tocaban extraordinariamente bien. Sin embargo, y pese a sus méritos musicales, las tradiciones musicales rituales y los géneros externos como el rock, lo valses u otros, nunca se mezclaron entre sí sino hasta las últimas dos décadas del siglo XX.

> Había una escuela para gente de Vícam; más adelante, hubo una escuela que se llama Cárdenas. Era una escuela que había puesto Cárdenas para gente mayor. Ahí se enseñaban música y se enseñaban carpintería, peluquería, y todo ese tipo de cursos, talleres que le daban a la gente de la tribu. Y a unos les gustaba más la música, y pues se metían a la orquesta que se hizo ahí Cárdenas" y continúa: "En ese tiempo no había rockolas de discos de acetato o había muy poquitas. En ese tiempo empezó a ser muy famosa la orquesta; entonces a raíz de esa gente surgieron los mariachis yoremes; fue ahí donde conocí a esa gente, los mariachis".

Al parecer, esta escuela señalada por Ismael fue el parteaguas para la creación del mariachi, que en realidad no tenía una formación tradicional que viniera de fuera, sino que se fue gestando en el mismo poblado de Vícam, con los elementos musicales que circulaban en la radio en la década de 1970. Curiosamente se habla de una instrumentación que persistió hasta nuestros días desde que fueron creados los primeros mariachis: tres violines, dos trompetas, una vihuela y un guitarrón.

Ismael Castillo confirma que aprendió de su padre los sones tradicionales lo mismo que los sones de mariachi, los sones jaliscienses, los valses y la otra música que no se conocía tradicionalmente en la cultura yaqui. En ese contexto histórico musical, Ismael formó en Pótam un mariachi juvenil que con el tiempo desapareció, y se formó entonces el grupo Pryson[4] a finales de los años ochenta, con el que realizó varias grabaciones. Castillo pretendía rescatar las canciones populares y rancheras yaquis pero ya con otro tipo de música; sin embargo, la sonoridad de este nuevo grupo que utilizaba un violín, un acordeón, un teclado y una mandolina, era muy distinta a la de los grupos anteriores de ranchera o de mariachi. En muchas interpretaciones, declara Ismael, iba la mandolina y el teclado. A veces combinaban los sonidos del violín con el teclado o del acordeón con la mandolina.

Los hermanos Molina y "Flor de capomo"

Para finales de los años ochenta ya estaban presentes otros grupos y duetos que interpretaban música ranchera. Ejemplos de estos conjuntos son Lino y

[4]El grupo musical Pryson (Pótam Río Yaqui Sonora) estuvo formado por Ismael Castillo Rendón, Placido López Amarillas, Felipe Bacasewa Molina, Rosalino Álvarez Miranda, Manuel Bacasewa Molina, Rosalino Amarillas García. Representante artístico Manuel Piña. Uno de los primeros casetes de Pryson se tituló *Ojos claros,* grabado por Arriola aproximadamente en 1990.

Tano y también los hermanos Molina, quienes saltaron a la fama tras componer y difundir la pieza "Flor de capomo" o "Kapo sewa" (Molina, 2011). Esta pieza cantada originalmente en lengua yaqui, y que después se diera a conocer en español, fue reivindicada también por el dueto mestizo de Carlos y José quienes se hicieran famosos por la interpretación de varios éxitos en la década de 1980, entre ellos "El chubasco" y desde luego "Flor de capomo", atribuida legalmente a los hermanos Alejo y José Molina.[5]

Flor de capomo	*Kapo sewa*
Trigueñita hermosa linda vas creciendo, como los capomos que se encuentran en la flor.	*Trigueñita hermosa* *tutulike yootu* *Kapo sewata* *benasi welama*
Tu mi chiquitita te ando vacilando, te ando enamorando con grande fervor.	*Inepo into ilitchi* *enchi basilaroa* *Enchi enamoraroaka* *niba welama*
Mañana o pasado yo voy a tu casa, tu mama te ordena una silla para mí.	*Yoko matchuko* *ilitchi em joapo* *nee yepsak Bankota* *neu yechasaiwaateko*
Tú mi chiquita finge no mirarme, ponte muy contenta porque estoy aquí.	*Katee emo tiutuamta* *benasi emo antua* *Pake itom mala* *kaita malisiaroane*
Trigueñita hermosa cuando tomo vino, siento tantas ganas de contigo platicar.	*Inepo into ilitchi* *binota nee jeeko* *Cheane babaloreka* *emak eteone*
Tú mi chiquitita te ando vacilando, te ando enamorando con grande fervor.	*Inepo into ilitchi* *enchi basilaroa* *Enchi enamoraroaka* *niba welama*

[5]Muchos pueblos indígenas poseen piezas emblemáticas que su tradición popular ha destacado en el gusto de la gente tanto a nivel regional como local. Entre los wixarica está "La cusinela" y entre los yoremes yaquis "Flor de capomo" o "Capo sewa".

Sulamay

Con el éxito de los hermanos Molina y del grupo Pryson, este último interpretó música popular yaqui en sus ritmos originales de ranchera 3/4 o corrido 2/4; posteriormente surgió el grupo Sulamay o Aguila, en donde también participó Ismael Castillo. Este grupo ya no era el que tocaba los mismos sones de mariachi que rancheras, sino que innovó la escena musical yaqui con la interpretación de un nuevo género al que llamaron la dialectcumbia.[6] Este género, en realidad, eran las canciones rancheras interpretadas a ritmo de cumbia, género bien arraigado en la sonoridad regional mestiza al que se le denomina cumbia norteña. Así, las piezas emblemáticas yaquis como "La merejilda" eran interpretadas a ritmo de cumbia, y los compases de 2/4 habían sido remplazados por los 4/4 del ritmo de una cumbia interpretada muy a la manera de los yaquis.[7] De esta forma, los ritmos ternarios y binarios de las danzas tradicionales yoremes se lanzaron a los 4/4 de la música comercial, pasando por los 2/4 del corrido, el 3/4 de la música ranchera y el 6/8 2/4 de algunos sones jaliscienses.[8]

Los repertorios regionales

Muchos de los integrantes de las nuevas agrupaciones musicales interpretaron piezas que se quedaron en el gusto de la población indígena desde hace varias décadas. A través de géneros como el *rock and roll* de la década de 1960 y de las baladas de los setenta, pese haber pasado de moda en el escenario nacional, en la región cahita tienen un lugar especial en el universo sonoro de la población indígena y mestiza.

Como he comentado, sin considerar la música exclusivamente ritual, los repertorios que se interpretan en la cultura yaqui son diversos. Cada grupo

[6]La idea extendida entre la sociedad mestiza como entre los pueblos indígenas, que considera a los dialectos como propios de las lenguas indígenas es un error. El dialecto refiere la variante de una misma lengua.

[7]Página de Miguel Olmos Aguilera, grupo Sulamay, canción "La merejilda", disco dialec-cumbia, *El vuelo musical del noroeste*, 1994, Ciudad Obregón, en <http://aplicaciones.colef.mx/investigadores/miguelolmos/audios/10%20Merejida.MP3>.

[8]En la pretensión de analizar los caminos que pudo haber tomado la música yoreme yaqui, he hecho algunas generalizaciones de carácter rítmico aunque su análisis es todavía más complejo.

ha hecho sus aportes trátese de un conjunto, un dueto, un trío. Se tiene a Lino Tano, que desde los años ochenta introdujo a la música de 2/4 motivos melódicos de guitarra al estilo de música *country*, lo cual daba un detalle particular a los corridos y a las rancheras. Pryson y Sulamai, además de los instrumentos acústicos, introdujeron algunos electrónicos como el teclado. Esto trajo una nueva sonoridad a la música yaqui que pese a ser una innovación atrevida, la gente la aceptó e inclusive causó gran gusto entre la población. Ahora era posible contratar grupos musicales que interpretaban música yaqui al estilo yori o mestizo. Para los yaquis, siempre se trató de una música que era de su propia creación; siempre fue yaqui desde su concepción, incluyendo la letra cantada en lengua indígena, que a decir de muchos de ellos es la razón de la autoctonía. Así, en el curso de dos o tres décadas, los yaquis adaptaron muchos cambios en su música tradicional.

Algo que no deja de sorprender es que cada pueblo indígena a pesar de mantener contactos abiertos con la modernidad musical establece mecanismos de discriminación musical de ciertas formas, géneros y canciones, reorganizando la sonoridad muy a su conveniencia (Olmos, 2010). Como antes comenté, existen canciones y piezas musicales que pudieron haber sido introducidas por la moda mediática, inclusive por algún conjunto anglófono, pero la letra es traducida al español y es interpretada tanto a nivel regional como local indígena. Existen desfiles de éxitos musicales que se presentan a varios niveles y que no están ligados forzosamente con los éxitos mediáticos, sino que poseen otros canales de censura y reproducción al interior de las comunidades.[9] En este orden de ideas, se puede encontrar éxitos regionales tanto en la población mestiza como indígena, que corresponden a realidades paralelas cuyas músicas conviven más de lo que lo hacen los individuos entre sí. Un ejemplo de la música nacional y regional es el Mariachi Río Yaqui[10] que interpreta tanto la música local como regional y nacional a través de los sones de mariachi. Demetrio Leyva, director del grupo, resume la participación del grupo de la siguiente manera:

[9]Ejemplo de estas piezas pueden ser piezas de *rock and roll* como "La plaga", baladas como "Cerca del mar" e inclusive piezas del grupo The Creedences traducidas originalmente al español. "La plaga" de Los Teen Tops (1959), *Columbia*, *cover* de la pieza original "Good Golly Miss Molly" de Robert Blackwell y John Marascalco y popularizada por Little Richard. "Cerca del mar", canción de Ezequiel Cisneros Cárdenas (1957), popularizada por el trío Los Dandys.

[10]Mariachi Río Yaqui de Vícam, Sonora, formado a mediados de los años noventa y activos hasta el día de hoy. Integrantes: Juan Mendoza Valencia, José Luis Mendoza Valencia, Domitilo Álvarez Peña, Santiago Álvarez Violín, Refugio Valencia Buitimea, Demetrio Leyva e Ismael Castillo Rendón.

Intepretamos canciones y piezas principalmente porque la gente de aquí, gente de nosotros les gusta. Muchas veces interpretamos canciones en español y nos dicen: "¿Por qué no lo cantan en dialecto?". Y hay canciones que se asimilan a lo que son en español, y hay canciones que son ya compuestas dentro lo que es la tribu. ¡Entonces, al Mariachi le nace cantar en la lengua yoreme, porque somos originarios de aquí! ¡Tenemos la lengua del habla yaqui! ¡Entonces de esta manera nos basamos, en lo que somos; tenemos que cantar lo que tenemos, y que es lo nuestro!" (Leyva, entrevista, 2014) .

El caso del Trío Sure[11]

El Trío Sure es una agrupación musical de la región yaqui. Con instrumentación clásica de trio romántico, este grupo interpreta boleros, baladas, rancheras y piezas cantadas en yaqui en diversos ritmos. Este grupo es un muestra de la verdadera versatilidad de los músicos yaquis. El Trío Sure ha sido apoyado por algunos proyectos gubernamentales para grabar discos. Estos apoyos que ha repercutido fuertemente en la difusión de su música representa no sólo una ayuda para la grabación, sino que a menudo se ha convertido en una plataforma de lanzamiento hacia públicos cada vez más amplios.

Elementos externos del cambio musical

Hasta aquí se puede sostener que la música comercial y popular de los yoremes yaquis ha tenido cambios significativos. La primera influencia a la que me refiero son las piezas musicales que son mayormente de circulación, nacional y extranjera, cuya interpretación está mediada constantemente por las regalías comerciales y la participación de los medios masivos de comunicación como la radio y la televisión. En cuanto a la música popular, ésta se compone de expresiones musicales que tienen una circulación regional y que aunque pueden estar vinculadas con la radio y la televisión no dependen de estos medios para circular entre las comunidades indígenas.

La música ritual, si bien a veces es difundida por producciones importantes no se piensa incluirla en este campo, ya que ésta posee un motor generador propio y por lo menos en el caso yaqui tiene su propia dinámica tradicional

[11]Cornelio Valencia y su grupo Trío Sure del Río Yaqui, Sonora, México.

en términos normativos y de transmisión de conocimiento. En este panorama planteo que las diversas influencias musicales, que pueden ser externas en un primer momento, son apropiadas inmediatamente para formar parte del universo sonoro de muchos pueblos, como si hubieran pertenecido a su cultura musical desde siempre.

Sobre los cambios y elementos exógenos de transformación se tiene en primer término a la influencia regional como factor de intercambio transcultural. Hay que aclarar lo anterior, pues pareciese que solamente se señala las influencias en sentido de penetración cultural, o en sentido de las sociedades urbanas y mestizas hacia la sociedad yaqui. Sin embargo, como se verá más adelante, éste es un proceso múltiple y recíproco.

En segunda instancia se tiene a la música mediática, que sí bien puede tener una influencia arrolladora en la cultura de la música local, dependiendo de la integración y organización social y cultural del propio grupo indígena, para el caso yaqui, no todos los géneros mediáticos han hecho mella en su cultura musical y no todos han sido retomados por los las agrupaciones yaquis. Así como algunos géneros rituales han mantenido puertas abiertas con la modernidad, la música popular y el universo sonoro de la cultura yaqui, posee candados y préstamos de la música que se escucha en la radio y la televisión como mecanismos de censura hacia el interior de su cultura. Se ejemplifica, hasta ahora, en la ausencia de música *heavy metal* o con el *hard rock*, en cualquiera de sus manifestaciones, o con el rap, pese a que un grupo de jóvenes yoremes (mayos en este caso) incursionó en el rap como parte de sus interpretaciones.[12] Los géneros comerciales privilegiados recientemente para dialogar con la cultura musical yaqui son las piezas tropicales o de cumbia norteña. De esta última ola de músicos yaquis destaca particularmente La Triya y el grupo La Vibra.

Tradición mediática

Nombrar a un fenómeno como perteneciente a una tradición mediática pareciera un sin sentido en el análisis cultural, ya que por definición lo mediático

[12]A finales de 2015, tiempo en el que se redactó este capítulo, el grupo de jóvenes *Goim al' leya* (Coyotes alegres), mayos del sur de Sonora, participaron en varios festivales en los que obtuvieron varios reconocimientos. Estos festivales los sacaron literalmente de la región para darlos a conocer en la nueva música étnica.

no se rige en términos estrictos por la tradición en el sentido de pertenecer a un conocimiento generado por la memoria tradicional. Hay que reconocer que para la cultura yaqui tradicional, el hecho de incorporar elementos mediáticos a su tradición remite a lo que he llamado una tradición mediática, la cual incide paulatinamente en la música de tradición oral de los yoremes, convirtiéndose así en un elemento indispensable para comprender las nuevas sonoridades. Además, es una tradición mediática porque pone parámetros musicales que funcionan como si fueran una tradición que se establece paulatinamente y que termina por dialogar con las sociedades indígenas.

Además de nutrir la tradición oral, la música mediática, que se mueve en circuitos comerciales, también suele contagiarse de elementos de la cultura musical de la tradición yaqui. Ejemplo de esto son precisamente la música de agrupaciones como La Triya y La Vibra. Ambos grupos integran a su música lo mismo teclados que instrumentos de aliento y el violín tradicional, incorporando así temas tradicionales en muchas de sus creaciones, como en "Matachines y pascolas",[13] "El correcaminos", "Siali Semalulukut" o "El toro". Esta última pieza es uno de los sones interpretados por los chapayecas o fariseos al final de la semana santa. Dicha tendencia de recuperar sonoridades rituales se ha generalizado más allá del territorio yaqui. Este intercambio de expresiones y fusiones musicales se han instituido en pueblos como los mayos o los concáac; si bien en el primero lo ha hecho como música mestiza popular, para el caso concáac han sido incorporadas plenamente a la música ritual.[14] Desde hace por lo menos una década, diferentes grupos de la región del mayo ya habían incorporado inclusive cantos de la danza del venado a la música comercial. Con respecto a la música de los nuevos grupos musicales, Ismael Castillo comenta:

> De hecho pues, en estos tiempos modernos; la era moderna en la que estamos han surgido nuevas generaciones, que ya están distorsionando la música tradicional, tanto como en la vestimenta; todo tipo de cosas han cambiado por el bombardeo que hay de otros tipos de música. Por ejemplo, los bombardeos de los medios de comunicación; las televisiones tienen otro tipo de manifestaciones.
> Hay una distorsión cuando se toca esa música tropical; por ejemplo, La Triya, La Vibra y otros grupos que están saliendo –todos jóvenes– distorsionan porque

[13]Pieza interpretada por el conjunto musical La Vibra, retomada de dos temas tradicionales yaquis, en <https://www.youtube.com/watch?v=vHJMHD4YROY>, consultado el 1 de junio de 2016.
[14]Cf. El capítulo de Caballero y Reyes sobre la música concáac.

meten sones. Meten sones, y entonces hacen una distorsión. Ahí no lo fortalece. Al contrario, lo elimina pues. Ya no es fortalecimiento, sino una distorsión a la música tradicional.

En las canciones más populares que ellos cantan no hay distorsión. ¡Pero cuando quieren sacar de un son pascola le meten una letra, pero lo meten en español pues! Entonces cuando agarran un son de pascola para su letra, ahí es cuando se distorsiona. Hay otros sones, como un son en tambor. Le metieron metales. Un son que le llaman "De los pájaros", entonces ahí le metieron metales. Hay una distorsión tremenda ahí. Es de flauta con tambora. Entonces esos jóvenes le meten letra, le ponen letra (sic) y le ponen la música, el mismo son, pero con metales. ¡Ahí es donde se distorsiona! Pero eso sí no va con trompeta ni con saxofones ni con trombón. Ni tampoco con clarinetes. No, porque ese son va con tambor y flauta.

Yo escuché una vez un grupo como el de "Miguel y Miguel" en Vícam; metieron un canto de venado, con otro arreglo con letra. Le metieron un tun, tun, luego le metieron un son de venado. No sé cuál sería, pero según ellos están cantando de venado. Pero no sé, no lo escuché bien, pero también hubo distorsión de la letra. Hay otro caso que involucra a las autoridades. Por ejemplo, "El coyote". Esto causó mucha polémica porque la canción salió, pero la tocó un grupo que se llama La Tropa. Sin embargo, el canto era de las autoridades yaquis; era un canto tradicional, muy antiguo. Ahí hubo problemas, pero la autoridad nunca dijo nada, siempre se habló de eso pues. Y esos son cantos de guerra pues. Desde hace mucho que los cantan. Y ese grupo lo hizo a su manera. Y después un chavalo la registró. Después de que la tocó este grupo La Tropa. El chavalo vendió la letra y los arreglos a un grupo que era de Guaymas o Empalme, o de Hermosillo. Pero un grupo norteño que lo tocaba con saxofón y acordeón. Era ese mismo arreglo de La Tropa, pero con saxofón y acordeón; eran yoris pues. Y ese grupo tenía aceptación porque era de aquí. Pero ya después, el grupo la hizo muy famosa; de por sí era famosa aquí la canción y otro grupo la hizo más, porque se fue más arriba (Castillo Iván, entrevista, 2014).

Desde luego, este tipo de reconfiguraciones no se entenderían sin la presencia de las nuevas tecnologías y de la influencia televisiva y radiofónica a nivel nacional y global. La televisión se ha convertido en muchos hogares indígenas en un artículo de necesidad importante, entre otras cosas porque ha mantenido conectados a muchos grupos con la información que sucede fuera de su región. De todos los adelantos tecnológicos es el teléfono celular el que se lleva el primer lugar respecto al intercambio y uso musical. Las nuevas generaciones intercambian música mediante sus teléfonos, graban, y también transmiten su música en todos los lugares en donde pueda haber un medio

para reproducirla. Así, los viejos discos, en cualquier formato, han sido remplazados por el mp3 que se transporta tanto en memorias usb como o en tarjetas de memoria que pueden ser utilizadas por diversos modelos de teléfonos celulares. Muchos de los integrantes de los nuevos grupos de música tropical poseen teléfono celular que les ayuda a intercambiar su música.

Por otra parte y con respecto a la trayectoria musical de los integrantes de estos grupos Iván Castillo, hijo, nos da su opinión sobre su trabajo como músico profesional:

> Me gustaría salir, no trabajar aquí nomás. Trabajar en otras partes. A mí me gustaría aprender música. Por ejemplo, me gustaría aprender a leer, y tocar otros instrumentos, porque la música nunca se acaba, nunca se termina de aprender. Me gusta mucho la música, como tradicional. Quiero seguir tocando la música tradicional. Yo, después de unos años, o dos o tres, quisiera ser grande, llegar a las grandes ligas, todo. Pero empezando abajo, claro. Y sí nos gustaría, de hecho.

Implicaciones musicales sobre el origen de los nuevos géneros

Los cambios culturales que se presentan en la música de los yoremes yaquis no son únicamente transferencias, como he tratado de explicar. Estas transformaciones se explican en razón de una necesidad múltiple de evoluciones que parten de las necesidades propias del sistema musical y cultural yaqui en su conjunto.

Hay que precisar que los cambios en la música se muestran desde diferentes tipos. Se tiene, por ejemplo, los cambios en la melodía, en la armonía, la instrumentación o en el tipo de géneros que se interpretan y que demandan ciertas modificaciones al esquema musical establecido. Así, la música grupera tuvo necesidad de un teclado y ésta fue la innovación instrumental introducida en la década de 1980. Pero las transformaciones no terminaron allí; la demanda y las exploraciones de nuevas sonoridades orillaron a las agrupaciones yoremes a incorporar alientos a sus grupos que normalmente ya los tenían. Ahora no solamente se encontraban en los instrumentos de aliento en los conjuntos de mariachi, sino que estos instrumentos se reincorporaron a las agrupaciones de música tropical bailable como consecuencia de los intercambios frecuentes con la música grupera y de banda sinaloense que con la música de mariachi. Si bien, se presentaron transformaciones en la instru-

mentación, desde luego los cambios también involucraron a las melodías y al tipo de armonías que requerían las nuevas músicas. Hay que tener en mente que no se presentó una evolución unilineal en los cambios de la música. En la actualidad convive una gran diversidad de géneros y agrupaciones musicales al interior del pueblo yaqui.

El mariachi, la música grupera, los duetos y los tríos de música ranchera o romántica siguen siendo tocados en diversos escenarios, y la creación o innovación en un nuevo género no reemplazó a otro sino que simplemente se agregó a las músicas ya existentes; por ejemplo, las actualizaciones de las piezas emblemáticas de la tradición yoreme como "María Antonia", "Flor de capomo", "La merejilda", "Chepita de Mochicahui", "Juanita vaquera", "La yaquesita", entre otras. Todas estas piezas exceptuando "La yaquesita", que se trata más de un éxito mestizo, surgieron de la tradición popular, y muchas han sido reinterpretadas muy distintas a los ritmos en los que fueron concebidas originalmente, tal es el caso de la popular "La merejilda" que originalmente era interpretada como música ranchera en 3/4 y posteriormente se interpretó a ritmo de cumbia.

Cuadro 2: Grupos yaquis de música popular[15]

Comercialmente	**Grupo de música**	**Localidad**	**Música que interpretan**
X	La Triya (nombre alusivo a tri de tribu y ya de yaqui (15 integrantes)	Vícam Estación	Cumbia y música popular yaqui (en idioma materno)
X	La Tropa (11 integrantes)	Belem	Música tropical
X	La Vibra (11 integrantes)	Pótam	Música tropical
X	La Comarca (12 integrantes)	Vícam Estación	Música tropical

continúa

[15]Se agradece la información otorgada por María Trinidad Ruiz, directora del Centro de Culturas Populares e Indígenas de Cajeme, y de José Antonio Mejía, director del Centro de Culturas Populares zona sur.

continuación

Comer-cialmente	Grupo de música	Localidad	Música que interpretan
	Tradición Tropical (nueve integrantes)	Torim	Música tropical y música popular yaqui (en idioma materno)
X	Bloqueo Musical (el nombre hace alusión al bloqueo carretero) (10 integrantes)	Vícam Estación	Música tropical
	Los Amigos de Sonora (dos integrantes)	Pótam	Música norteña
	Leales (cinco integrantes)	Pótam	Música versátil y música popular yaqui (en idioma materno)
	Dueto Guadalupano	Pótam	Ranchera y música popular yaqui (en idioma materno)
	Consentido del Norte (cinco integrantes)	Pótam	Música norteña y música popular yaqui (en idioma materno)
	Seguidores del Norte (cuatro integrantes)	Pótam	Música norteña y música popular yaqui (en idioma materno)
	Sensacion Tropical (nueve integrantes)	Pótam	
X	Mariachi Río Yaqui (ocho integrantes)	Vícam Estación	Música estilo mariachi en idioma yaqui
	Los Hermanos Mendoza (dos integrantes)	Vícam Estación	Música estilo ranchera, y música popular yaqui (en idioma materno) que es su especialidad

continúa

continuación

Comercialmente	Grupo de música	Localidad	Música que interpretan
	Dueto Lagunero	Bataconsica	Música popular yaqui (en idioma materno)
	Fusion Tropical (siete integrantes)	Torim	Música tropical y música popular yaqui (en idioma materno)
	Jiak Batwe (Río Yaqui) (seis integrantes)	Compuertas, comunidad de Torim	Música norteña
	Leyenda Campirana (tres integrantes)	Vícam pueblo	Música versátil y música popular yaqui (en idioma materno)
	Los Novatos (tres integrantes)	Torim	Música versátil y música popular yaqui (en idioma materno)
	Trío La Santa Cruz	Torim	Música versátil y música popular yaqui (en idioma materno)
	Sangre Yaqui Dueto	Rahum	Ranchera y música popular yaqui (en idioma materno)
	María Magdalena y Los Fierros (cuatro integrantes)	Vícam Estación	Música versátil y música popular yaqui (en idioma materno)
	Dueto Recuerdo	Vícam Estación	Ranchera y música popular yaqui (en idioma materno)

continúa

continuación

Comer-cialmente	Grupo de música	Localidad	Música que interpretan
	Dueto Dorea	Vícam Estación	Ranchera y música popular yaqui (en idioma materno)
	Dueto Hermanos Molina	Loma de Guamúchil	Boleros y música popular yaqui (en idioma materno)
	Los Bragados (cinco integrantes)	Loma de Guamúchil	Versátil y música popular yaqui (en idioma materno sólo cinco canciones)
	Los Tres Luceros	Estación Corral	Versátil y música popular yaqui (en idioma materno)

Conclusiones

Tipos de cambios y combinaciones culturales

Las posibilidades de transformaciones de la música y de la cultura entre la población indígena y mestiza de los yoremes ha tenido varios escenarios.

Si realizáramos hipotéticamente una cadena de contagios culturales, a la manera de Sperber (1994), de que una representación contagia a otra y ésta se desenvuelve de forma autónoma y exponencial, dicho fenómeno en la realidad no se presenta de manera mecánica. No obstante, podría inferirse diversas influencias que contribuyeron y provocaron diversas fusiones musicales y culturales en general. Inicialmente se tiene la dicotomía general mestizo-indígena; esto nos indicaría que el principal flujo de material cultural se realiza en sentido de la cultura mestiza hacia lo indígena, lo cual efectivamente se presenta, pero como antes mencioné, no se manifiesta de manera univoca en una sola dirección, partiendo de la cultura mestiza urbana hacia la cultura indígena rural.

Sin embargo, habría múltiples matices de esta relación. Por consiguiente, es posible que la cultura mestizo urbana también forme parte de un circuito de intercambios culturales que tienen que ver tanto con los circuitos de la cultura mediática como con elementos de la cultura indígena regional. En otras palabras, el consumo cultural no solamente se realiza desde los parámetros de alteridad imaginada del otro magnificado, que en este caso es la imagen y la sonoridad mediática; sino que este mestizo urbano también ha sido contagiado por las representaciones culturales de varias generaciones indígenas muy anteriores a la era mediática, y por lo tanto expresa en su sentir y en su ideología elementos de fuerte arraigo indígena. Dicho de otro modo, el mestizo por más que reniegue también está impregnado de la cultura indígena, a pesar de no dar cuenta de este fenómeno.

De cualquier forma nuestro esquema aristotélico no termina con estas conjunciones. Se tiene la posibilidad de encontrar indígenas asentados en las ciudades que eventualmente pueden llevar a cabo una influencia importante en la población mestiza de la ciudad, pero también hacia la población mestiza de las rancherías y pueblos mayoritariamente indígenas. Así, el asunto se complica, anteponiendo en la escena la cultura indígena de poblados yaquis, donde vive también un número significativo de mestizos, con una educación cultural en donde su misma población mestiza rural también comparte, sino algunos, muchos de los valores culturales y musicales de los yoremes.

Referencias

Álvarez Tostado A., María Elena, 1992, "Jesuitas, educación y cultura", en Gilberto López Alanís, comp., *Presencia jesuita en el noroeste (400 años del arribo jesuita al noroeste)*, Culiacán, Difocur (Serie Historia y Región, núm. 7), pp. 13-14.

Blacking, John, 2006, *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza Editorial.

Buitimea Gómez, Mónico y Ubaldo Bule Valencia, *Dueto lagunero*, sin fecha, México, estudios de grabación La Fábrica, con el apoyo de Pacmyc, un disco compacto son. (62:18 min.).

BUITIMEA GÓMEZ, Mónico y Ubaldo BULE VALENCIA, *Dueto lagunero*, Sonora, México, Programa de Fomento de Desarrollo de Cultura Indígena (46:11 min.), mono.

CASTILLO, Iván [entrevista], 2014, por Miguel Olmos [trabajo de campo], *Los nuevos géneros musicales indígenas*, Pótam, Guaymas, Sonora.

CASTILLO RENDÓN, Ismael [entrevista], 2014, por Miguel Olmos [trabajo de campo], *Historia de la música yaqui*, Pótam, Guaymas, Sonora.

CISNEROS CÁRDENAS, Ezequiel [música], 1957, "Cerca del mar".

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES (CONACULTA), *Encuentro de tradición oral*, vols. 1 y 2, sin fecha, México, 2 casetes son. (100:09 min.).

DECORME, Gerardo, 1940, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767*, México, Porrúa.

DENSMORE, Frances, 1932, *Yuman and Yaqui Musique*, Bureau of American Ethnology.

DOMÍNGUEZ, Francisco, 1954, "Informe sobre la investigación folclórica realizada en la regiones de los yaquis, seris y mayos", *Investigación científica de México*, México, vol. 1, SEP/INBA, pp. 115-226.

DE ESCUDERO, José Agustín, 1849, *Noticias estadísticas de Sonora y Sinaloa*, México, sin editorial.

FABILA, Alfonso [ponencia], 1940, "Las tribus yaquis de Sonora, su cultura y anhelada autodeterminación", Primer Congreso Indigenista Interamericano, México, Departamento de Asuntos Indígenas.

FLOR DE CAPOMO [*blog*], 2016, "Canción Flor de capomo", México, en <http://flordecapomocachivaches.blogspot.mx/2013/09/cancion-flor-de-capomo.html>, consultado el 1 de junio de 2016.

GRUPO PRYSON [música], sin fecha, *Ojos claros: Un canto a mi tribu yaqui*, Sonora, México, Estudios Arriola, 1 casete son. (46:44 min.), estéreo.

GRUPO PRYSON [música], sin fecha, *Porque lo nuestro aún se conserve*, Sonora, México, Producciones FYM, 1 casete son. (28:50 min.), estéreo.

HOMBRE DIGNO: YOREMENSAMBLE [música], sin fecha, México, El Foco Records, 1 CD son. (36:05 min.), estéreo.

INDIAN MUSIC OF MEXICO SERI/CORA/YAQUI/HUICHOL/TZOTZIL [grabación], Estados Unidos, Smithsonian Folkways Recordings, 1952, 1 CD son. (25:09 min.), estéreo.

LEYVA, Demetrio [entrevista], 2014, por Miguel Olmos [trabajo de campo], *Sobre el Mariachi Río Yaqui en Vícam*, Guaymas, Sonora.

Lino y Tano [música], sin fecha, México, 1 cd son., (62:09 min.), estéreo.

Lino y Tano [música], sin fecha, *La última tumba,* México, 1 cd son. (28:21 min.), estéreo.

Los Teen Tops [música], 1959, "La plaga".

Lortat-Jacob, Bernard, 1999, "Derrière la scène. Le point de vue des ethnomusicologues", *Les Musiques du Monde en Question*, Maison des Cultures du Monde.

Martin, Denis-Constant, 2012, "Le métissage en musique: un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud)", *Cahiers d'ethnomusicologie*, 9 de enero, en <http://ethnomusicologie.revues.org/659>, consultado el 6 abril de 2016.

Molina, José [video musical], 2011, "Capo Sewa (La flor de capomo)-Javier Romero y Su YaquiPower", en <https://www.youtube.com/watch?v=AuJlPgIzz0Y>, consultado el 1 de junio de 2016.

Montijo, Isaac [video musical], 2015, "Isaac Montijo y Los Potrillos de los Buayums-corrido de Hilario", en <https://www.youtube.com/watch?v=fTcua_Cl6fs>, consultado el 1 de junio de 2016.

Montijo, Isaac [video musical], 2015, "Isaac Montijo-Kapo Sewa–(Flor de capomo) desde el jupare Huatabampo (idioma mayo)", en <https://www.youtube.com/watch?v=D5LEn1HygDE>, consultado el 1 de junio de 2016.

Olmos Aguilera, Miguel, 1994, "La merejilda", dialec-cumbia, *El vuelo musical del noroeste*, Ciudad Obregón, en <http://aplicaciones.colef.mx/investigadores/miguelolmos/audios/10%20Merejida.MP3>, consultado el 1 de junio de 2016.

Olmos Aguilera, Miguel, 1998, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, México, inah-Conaculta.

Olmos Aguilera, Miguel, 2002,"La herencia jesuita en el arte de los indígenas del Noroeste de México", *Frontera Norte*, Tijuana, B. C., El Colef, vol. 14, núm. 27, pp. 201-238.

Olmos Aguilera, Miguel, 2010, "Les enjeux esthétiques du traditionnel et du populaire. Les musiques de la frontière Mexique/USA", *Amerika, Revue électronique du Lira,* Rennes, en <https://amerika.revues.org/774?lang=es>, consultado el 14 de abril de 2016.

Olmos Aguilera, Miguel, 2011, *El Chivo Encantado. Estética del arte indígena en el noroeste de México*, México, forca/El Colef.

Pérez de Rivas, Andrés, 1985, *Triunfos de nuestra santa fe entre gentes las más bárbaras y fieras del nuevo orbe*, vols. i y ii, Hermosillo, Gobierno del Estado

de Sonora.

PFEFFERKORN, Ignaz, 1794-1796, *Beschreibung der Landshaft Sonora samt andern merkurdigen Nachrichten von den inneren Theilen Neu-Spaniens und Reise aus Amerika bis in Deutschland*, 2 vols., Alemania, Langensche Buchh.

SPERBER, Dan, 1994, "L'étude anthropologique des représentations: problèmes et perspectives", *Les représentations sociales sous la direction de Denise Jodelet*, París, Puf.

SPICER, Edward H., 1994, *Los yaquis. Historia de una cultura*, México, UNAM.

SULAMAY [música], *El vuelo musical del noroeste*, sin fecha, México, 1 casete son. (41:11 min.), estéreo.

TRÍO SURE [música], sin fecha, México, 1 CD son. (22:05 min.), estéreo.

TINIRAN FIESTA AL POTAM [grabación], 1973, *Yaqui Music of the Pascola an Deer Dance*, Arizona, Canyon Records (38:10 min.), estéreo.

VALENCIA LEYVA, Refugio; Bartolo VALENZUEA ZAPAJÍZA, Jesús MARTÍNEZ TADEO, et al., *Encuentro de tradición oral,* vol. 1 [grabación Miguel Olmos], México, Conaculta, 10 de julio de 1999 (66:46 min), mono.

VALENCIA LEYVA, Refugio; Bartolo VALENZUEA ZAPAJÍZA, Jesús MARTÍNEZ TADEO, et al., *Encuentro de tradición oral,* vol. 2 [grabación Miguel Olmos], México, Conaculta, 10 de julio de 1999 (33:26 min), mono.

VARELA, Leticia, 1986, *La música en la vida de los yaquis,* Hermosillo, Gobierno del Estado de Sonora.

VARELA, Leticia, 2001, "Tradición y religión en armonía", en *La onda*, núm. 79, año VIIII, octubre, pp. 22-23.

YAQUI: MUSIC OF THE PASCOLA AND DEER DANCE [grabación], sin fecha, Arizona, Canyon Records, 1973, 1 casete son. (38:10 min.), estéreo.

YOREMENSAMBLE, HOMBRE DIGNO [música], sin fecha, Sinaloa, México, El Foco Records (37 min), mono.

YURCHENCO, Henrietta [grabación], 1952, *Indian Music of Mexico, Seri/Cora/Yaqui/Huichol/Tzotzil*, Estados Unidos, Smithsonian Folkways Recordings (25:09 min.), estéreo.